رسالة شهيد

كانَ ذلك يوم السبت. أفَقْتُ ولم آكل.. اليوم آخر أيامي، فكّرت. بعد ثلاث ساعات يأتي الرفيق ويسلّمني السّيارة المفخّخة.. ربّي، هل أنجح في قيادتها إلى الهدف؟ هل تمزّقني وتقتل عشرات الجنود، أم أذهب سدى؟

عندما قرّرت الموت كانَ ذلك منذ أسابيع فحسب.. كرهتُ النفاقَ والمزايدات وكرهت العنتريّات. وقلت في نفسي: لأستشهد بصمت ولأقتل العدد الأكبر.. لكنّ الهول بدأ يتسرّب إلى كياني.. ثم بدأت أرى عبثاً في محاولتي. لِمَ أموت؟ ليستغلّني الطوائف والزعماء، ولأصبح فرداً زائداً في هذه الطائفةِ أو ذاك الحزب.. ثم طردت منّي الوساوس، وعزمت على التضحية بنفسي وليكن ما يكون.

السيّارة فيها خمسون كيلوغراماً من الإيكسوجين، أي ما يُعادل مئتي كيلوغرام من الـ ت. ن. ت. وقد شدّدت على الرفيق أن يُكثر المسامير والزجاج.. فمن لم يمت بالنّار، فَلْيُعَقْ أو فلتُمَزَّقْ يده أو عينه. حقدي لا يرحم. ارتديت ملابسي وخرجت. جَاءَ الرفيق، وببرودة أعطاني مفاتيح السيّارة وودّعني بسرعة.

كل شيء «يسير على ما يُرام».. مقود السيّارة خفيف طريّ، ومفتاحُ السُّرْعَة على الأرض. لكنّي خائِف، ليس على نفسي.. بل على امرأتي وأطفالي.. كانَ هذا ما منعني من ارتكاب أيّ عمل متهوّر.. ثم حقدت، وآمنتُ بالثورة.. وكرهتُ المُنافقين الذين يقولون إنهم ضد الانتحار وإنهم مع الحرب الشعبيّة الطويلة الأمد.. كم هم قِصارُ النَّفَس أولئك المتعبُون!

قريباً أضغط على الزرّ.. تحسَّسته بأناملي.. تحسّسته بهيبة.. دُعاةَ الحرب الشعبيّة.. كبسة زرّ فقط تساوي كلّ كُتُبكم وخططكم وندواتكم ولقاءاتكم.

زر.. زر..!!

الزرارية، قريتي. أمس دخلوها وقتلوا عمّي وابنة الجيران وغيرهما.. ثم كتبوا على الحيطان: هذا انتقام جيش الدفاع الإسرائيلي.. قالت الجرائد: كتبوها بدمنا.. ولم أعلم إذا كانَ دمنا بالفعل.. لكنّه دمنا على أيّ حال، أو ليسَ الحبر الذي يكتبون به من دمائِنا؟

قريباً أَنفجر.. ها هو الحاجز، وها هو العدوّ.. لم أرَ أمامي أرضَ الجنوب ولا زهرها ولا أقحوانها.. لم أرَ السنابِل والشمس التي تغضُّ طرفها.. كذب الشعراء.. نحنُ الشهداء لا نَرى كُلَّ هَذا.. نَرى عدوَّنا فقط.. ولا نتمنى أن نصير ماء يسقي التراب.. لأننا، ببساطة، لا نرى التراب.. نتمنَّى شيئاً واحداً فقط: أن تصير كل خليّة فينا سكيناً، أو زجاجاً، أو مسماراً، أو ناراً يعلق بعنق الجندي فيريق دمه.. إسألني. أنا هكذا أحسست.. إسألني.. عندما ضغطتُ على الزرّ تناثرت أشلاء وصارت هذه الأشلاء تضرب الجنود على غير هدى. لا أعرف كم جندياً قتلت.. قالت الإذاعة ثاني يوم استشهادي إنّهم أربعون.. لعلّهم مبالغون.. ليت لي أن أقتل هذا العدد.. لا أعتقد أني قتلت أكثر من ثلاثة حقيرين، لكنّي لست نادماً. ما بعثَ في نفسي القرفَ تلك البياناتُ والتصاريح التي حملت اسمي، ولم تكن لي علاقة بأيّ منها.. بل إن إحدى الجهات لم أسمع بها طيلة حياتي.. قرفت، وقلت ليتني أعيش ليوم واحد فقط حتى أكذّبهم.

قبل أن أموت، لم أظهر على التلفزيون، ولم أُشِدْ بأحد.. قلتُ في نفسي فلأمت كما يليق بالشهيد أن يموت.. لم يكن موقفي هذا استنكاراً لمواقف غيري من الشهداء الذين سبقوني.. فهم علّموني التضحية.. لكنّي كرهت أن أُجَيِّرَ دمي لأحد، فدمي أغلى منهم كُلّهم، وبدون استثناء.. لم أُشِدْ بأحد لأنّ معظم الزعماء لا يساوون «سرمايتي!»

ترى هل راهنت كثيراً على استشهادي؟ رُبّما.. فالجميع ما يَزال يحكي بالوفاق، أي وفاق الطوائف، ويحكون في الوقت نفسِه عن التغيير.. رُبّما ذهبتُ سدى.. ولكن ما هَمّ.. المهم أنّي قتلتُ ثلاثة، وثكّلت أمهاتهم، دفّعت الدولة العدوة ثمن تعويضات لأهاليهم.. ما همَّ.. فإن أكن لم أكرس نهجاً جديداً في النضال، فلعلَّ رفاقي القادمين يفعلون!

(طبق الأصل)

سماح...

بين النقد والنثر الفلسطيني الراهن

يوسف سامي اليوسف

ثمة مسألتان(*) لا بد من تدوينهما كاستهلال لهذا المقال، وذلك لأنهما سوف تمثلان محوره الوحيد، أو هيكله الأساسي.

أما أولاهما ففحواها أن الجرعة الوجدانية في النص الأدبي الذي يكتب هذه الأيام، أو في الآونة الأخيرة، إنما تفتقر إلى الكثافة والمذاق أيما افتقار.

وأما أخراهما فمفادها أن قدرة الناقد الأدبي الراهن (وهو في الحق مراجع صحفي، وليس بناقد) توشك أن تكون معدومة على وجه التقريب.

لا أقصد بالتذوق سوى الفحص عن «سر المزية» في الأعمال الأدبية، أو عن العلة الجمالية، إن صح مثل هذا التعبير. ففي النص الأدبي (الناجح، على الأقل) ترخم ألطاف حسني، ولا أحسب أن الروح البشري معني بشيء قدر ما هو معني باللطائف، بالجمالات والأذواق، وحين يفشل الناقد الأدبي عن اكتشاف الالطاف، عن ملاقاة الجميل ومعانقة الوسيم، فإنه لا يستحق البتة أن ينال اسم الناقد الأدبي.

كما أن مثل هذا الفشل ذو دلالة عميقة، دون أدنى ريب، فهو مؤشر إلى فساد الأذواق، وفساد الأذواق من علائم اتضاح الكتابة الأدبية.

ثمة، إذن، تماثل بين الناقد والكاتب، هذه الأيام: كلاهما غير معني بالجميل، وكلاهما بعيد كل البعد عن محتويات الوجدان البشري، فنحن في زمن الاستهلاك الربوي المترف. وفي مثل هذا الزمن لا بد للجميل من أن يكون مادياً جاسياً. فالجميل، هذه الأيام، زجاجة من الويسكي، أو فستان غريب الطراز، أو سيارة فارهة... إلخ. أما أن يكون لوحة أو قصيدة أو معزوفة، فهذا شيء مستهجن بعض الشيء.

وهكذا صار النص الأدبي شكلاً هندسه الذهن بإتقان، وصار النص النقدي نظرية متقنة الصنع، ومدارها على الشكلاني، أو على الهدف الاجتماعي للنص الأدبي. ونسي الجميع أن للنص الأدبي ثلاثة مقومات: الصدق والعمق وجودة اللغة. ولا أصدق بجودة اللغة سوى صلادة الأسلوب، أو طراءة المخملي، حين يتطلب الموضوع الطراء وفاعلية الخلب.

وفي هذا المناخ الفاتر لا بد للمتخصصين بمجابهة الانحطاط (والمؤسف أن هؤلاء قلة ضئيلة)، لا بد لهم من التوكيد على أن النشاط التعبيري معني بالدرجة الأولى بالكشف عن الوجود الروحي للانسان، وباستحضار هذا الوجود من خلال أدوات رصينة، عميقة وجذابة. ثم إنه لا بد لهؤلاء الرافضين لأي انصياع لإرادة الاتضاع من التشديد على أن وهن النشاط التعبيري في مجتمع من المجتمعات البشرية لا يعني شيئاً قبل وهن الوجود الروحي للإنسان في هذا المجتمع. فالثقافة دلالة على أن حياة بشرية

(*) عن مجلة «الهدف» العدد ٧٩٨.

ما قد عيشت بكامل امتلائها وحيويتها المعافاة. وتلكم هي ألفباء التعبير في كل مكان وزمان على الإطلاق.

أتعبير أم تغيير؟

إشكال زنيم أثاره عصر زنيم.

فلو آمن المرء أن كل تغيير نظيم هو تعبير، حتى لو كان مداره على الجان والغيلان، لانْحَلَّ الإشكال وكفى الله المؤمنين شر القتال. ومن عجب أن الذين يشددون على التغيير هم أقل الناس قدرة على التعبير. وهم أجهل الناس بالتاريخ والحياة. فما منهم واحد يدرك بأن مسار الإنساني صياني إلى حد لا يصدق. فالتاريخ لا يبدد النفائس أبداً، والتجربة البشرية محفوظة إلى حد الإطلاق. فأنت آبد إن كنت نفيساً، وزائل إن كنت خسيساً، وهذا هو بيت القصيد. والباقي هو وحده الذي يغير.

إن من يعرف الآداب الأوروبية حق المعرفة سوف يؤمن موقناً بأن دانتي الصوفي هو المؤسس الأول والأكبر لأوروبا، أو قل هو واحد من كبار المؤسسين. فعندي أن كل من يفكر اليوم بعقل حديث في أي مكان وأي زمان، إنما هو غصن شجرة جذرها دانتي. إن دانتي الصوفي قد أسهم في تغيير العالم أكثر بما لا يقاس من معظم الكتاب الواقعيين مجتمعين.

وهذا يعني أن المدار الجوهري الحي لأية ثقافة عظمى إنما هو على قيم شبابها خالد، ولا ينال منها الهرم على الإطلاق. وللحق أن هذه الفكرة لا تخطر ببال النثر الفلسطيني في هذه الأيام. وللحق أن النقد بعيد كل البعد عن التنبه إلى هذا النقص الصميمي المريع. فالنقد يعمه في السفاسف ويصم أذنيه عن الإشكالات الكبرى للثقافة الفلسطينية.

* * *

مرة ثانية أكرر بأن لا وجود اليوم لنقاد جديرين بالتسمية، ما دام لا وجود لمن يقدر على تبطن المواطن الجمالية في النص الأدبي. وحتى القادرون على التعامل مع نظرية الأدب (ما لم تكن النظرية طريفة مستحدثة)، حتى هؤلاء ــ إن وجدوا ــ لا يستحقون أن نسميهم نقاداً. إذ لا أسهل من أن ينسخ الإنسان نظرية ناقد مثل رولان بارت أو لوسيان غولدمان، ثم يأخذ باستعراضها وبث شذرات منها ههنا وهناك. إن في ميسور طالب جامعي أن ينجز مثل هذا الشأن الطفيف القيمة. أما أن يفطن النقد إلى الغياب، إلى الناقصات التي يصير النص الأدبي رماداً بسبب عدم حضورها فيه، ذلك فعل لا أعرف أحداً قد أقدم عليه حتى الآن، مع أنه أكبر مهمة من مهام النقد الفلسطيني على الإطلاق.

وهي عندي مهمة وطنية، إذ من الوطنية فعلاً أن يعمل الفلسطينيون على إنجاز ثقافة كونية شبابها خالد، ومثل هذه الثقافة لا يمكن إنجازها إلا بعد تجاوز النقص واستكمال العناصر الغائبة.

لست أعرف من حاول أن يحدد ما قد غاب عن النثر الفلسطيني الراهن، فمنع هذا النثر من البلوغ إلى برهة الأفق العالمي. وههنا يتبدى نقص النقد نفسه، يتبدى ما قد غاب عنه، وافتقر إليه، من العناصر التي تجعل منه نقداً أدبياً بالفعل. فكل ما لدينا هو مراجعون صحفيون يتناولون الأعمال الأدبية ويتجولون على سطحها برداءة في غالب الأحيان. إنها الصحافة الشائهة والويلات التي جاءت بها إلى روح الإنسان.

كثر هم الذين درسوا المضامين السياسية (والاجتماعية والاقتصادية والطبقية والثورية... ولك أن تضيف إلى هذه القائمة ما شئت من أمثال هذه الألفاظ) ــ كثر هم الذين درسوا هذه الموضوعات في القصة الفلسطينية ولكنني لا أعرف مراجعاً واحداً قد تنبه إلى حقيقة من أبسط الحقائق عن الإنسان وكتابته الأدبية، وهي أن القاص الفلسطيني في معظم إنتاجه القصصي قلما يأبه إلى الطبيعة ويهتم بها. إن إحساس القاص الفلسطيني بالطبيعة مختزل إلى درجة لا ترتفع كثيراً فوق درجة الصفر. أو يعقل أن يبلغ أدب إلى العالمية ما دام لا يأبه بالطبيعة إلا لماماً وبغير ما كيفية فذة!

هذا هو، إذن، مبدأ الفاعلية الأدبية السائد عندنا في الآونة الراهنة:

لينصب جهدك، إيها الكاتب، على أي شيء اللهم إلا المضامين النفسية، وبخاصة ما كان منها وجدانياً

أو إنسانياً شمولياً. فهذه أدر لها ظهرك، أو أعرها القليل من الانتباه وحسب.

شخصياً لا أرى سبباً لاتضاع الكتابة الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين سوى إغفال الإنسان لوجدانه ونأيه عن محتويات روحه.

ولست أعرف موضوعاً للأدب قبل الألم البشري الأصلي الصادق المعروض بلغة طردت كل تحذلق وتفيهق. وإني لأومن بأن إنساناً لا يتعبد للطبيعة، أو لا يتذوقها كما يتذوق إلا نبذة، بقادر على أن يكتب أدباً له القدرة على احتلال المساحات الشاسعة، في المكان أو في الزمان.

إن من لا يرى في الغمام ارتجالاً، وفي النور عقلاً، وفي الزهرة وضاءة، وفي السماء انديآحاً، وفي الينبوع حضوراً من الغياب، وفي النهر درباً، وفي المصب لقاء... إن من لا يرى مثل هذه الرؤى هو بالضرورة عاجز عن كتابة أي نص أدبي عظيم.

ما من معلق أدبي قد تنبه إلى أن القاص الفلسطيني، في الغالب الأعم يجهل الطبيعة إلى حد كبير، فهي لا ترد في كتاباته إلا لماماً وحسب، والأهم من ذلك أنها لا تعرض إلا عرضاً خارجياً، أقصد فشل الكاتب في أن يرى بينها وبين النفس أيما تماه عميق. فهو يتجول على سطوح الوقائع الطبيعية، ويقتات بلحائها دون لبابها، وقلما يجيء إليها من داخلها الحي، تماماً كما يطلع الينبوع العذب من جوف الغياب.

فلا أذكر أنني قرأت صفحة واحدة مدارها على الظلام بمفهومه النفري، أقصد من حيث هو استسرار، أو من حيث هو قدرة على توليد الغافيات في داخل النفس البشرية. ولا أعرف واحداً من كتاب النثر الفلسطيني قد سرد شيئاً عن فجر الفجر من داخل الظلمة، إنه اندلاع النقيض من ضده الأبدي أما النجوم فلا يذكرها النثر الفلسطيني الراهن إلا عرضاً، وكأنها شيء لا يستحق أن يؤبه له.

ويصدق الشيء نفسه على الألوان، وهي امتداد للطبيعة في الوعي البشري.

إن حس اللون عند الناثر الفلسطيني الراهن واهن إلى حد لا يصدّق، على الرغم من أن النفس البشرية ألوان وتجوال دائم بين الألوان. ولكم يجدر بحركة النقد الأدبي أن تحصي الألوان التي تنال اهتمام الناثر الفلسطيني أكثر من سواها. وأكاد أتوقع بأن الأخضر والأحمر والأصفر والأبيض هي أكثر الألوان تواتراً في النثر الفلسطيني الراهن. وأما الأزرق والأسود والبني (ولا سيما هذا الأخير) فهي الأقل تواتراً بين الجميع.

أما عن موضوعة المرأة في النثر الفلسطيني الراهن فالمصيبة أعظم. فقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن ليس ثمة صفحة واحدة بين جميع ما كتبه الفلسطينيون من نثر خلال الأعوام العشرة الأخيرة، قد حاولت أن ترسم صورة للمرأة المثالية الخالدة، كما ترعش بالنفس البشرية، ويندر أن تجد صفحة تنم عن ذائقة جوانية، أو عن رهف روحي أصيل، في التوقان المنهوم إلى امرأة من ذلك الصنف الذي رسمه العشاق العرب التراثيون، أو شعراء أوروبا القدامى، من أمثال دانتي وشكسبير. والسبب أن إنسان عصرنا يشبق ولا يعشق، أو هو يشبق دواماً ولا يعشق إلا لماماً. أليس مما هو ذو دلالة فصيحة أن تكون العلاقة بين الرجل والمرأة في رواية «البحث عن وليد مسعود»، لجبرا إبراهيم جبرا علاقة مرضية محمومة، من ذلك الصنف، الذي يحتاج إلى الطبيب النفساني؟

يبدو أن عصر المرأة الحلم قد ولى، فلم يبقَ إلا المرأة الوجبة، أو حتى السندويشة، ويبدو أن برهة الهناءة والغبطة قد تبخرت من أفئدة البشر. وفي مثل هذا المناخ الشديد الجفاف ما عاد في الميسور أن ترعش أطياف النساء في أعماق الرجال بوصفهن وعوداً بأقصى سعادة ممكنة.

إن أدباً كهذا، إن أدباً يفتقر إلى أوليات العنصر الإنساني، إلى الطبيعة والمرأة والألم الأصلي والعيد المشتعل بالمسرة، لهو أدب قد نزح عنه ما يصنع الديمومة في الزمان والانتشار في المكان.

لماذا عجز المراجعون الصحفيون عن الكشف عن هذه الأولويات، أو عن تبيان أبجدية العيوب في هذا الأدب؟

ببساطة، لأن المراجعين يفتقرون أيما افتقار إلى الذائقة الأدبية، أو إلى القدرة على تحديد العناصر الأولانية لكل نص أدبي ناجح.

ولكن لماذا كان هذا الافتقار نفسه؟ لأن عصرنا قد نسي الإنسان وراح يضع الشدة على الأشياء بدلاً من الروح. ثم إن عصرنا هو عصر الصحافة، وعصر الصحافة لا يسعه البتة أن يكون عصر الثقافة، فالصحافة عمل، والثقافة ارتفاع فوق العمل إلى أفق الهمّ.

فالصحافة بنزعتها الواقعية لا تملك إلا أن تخنق كل نزوع متعال، والأدب الرفيع لا ينتجه إلا هذا النزوع حصراً. وهذا لا يعني الكف عن الالتزام بالواقع، بل يعني الكف عن الالتصاق بالغثاثة والفجاجة.

فالأدب لا يكون ملتزماً إلا حين يجيد التعبير.

التعبير عن ماذا؟

عن عشبة، عن زهرة، عن نجمة، عن ساقية، عن احتساء فنجان من القهوة، عن كل هم من هموم الإنسان، وعن كل فرح من أفراحه. فالأدب العظيم ملتزم دوماً، لأن له مهمة يؤديها: إنه السادن الأول لروح الإنسان، لأنفس شيء في الوجود البشري.

وحتى في مضمار الالتزام بالمباشر كان النثر الفلسطيني مقصراً، أقصد أنه لم يفهم الالتزام بمعناه الداخلي. فلست أعرف نصاً نثرياً في الآونة الأخيرة قد أوضح العلل الإنسانية التي تجعل المقاتلين الفلسطينيين يترعون مقابر الشهداء بأرماسهم. لقد استشهد عشرات الألوف من الفلسطينيين بين عام ١٩٧٠ وعام ١٩٨٥. فلماذا؟

لكي نحمي الحياة ونصونها، لكي نختزل المساحة التي يحتلها طوفان الشر، وإلا فنحن لسنا سوى عصابة من القتلة، تماماً كأعدائنا. لقد نسي النثر الفلسطيني أن يحدد الفروق بيننا وبين عدونا، ونسي أن يبين الرسالة الإنسانية التي ينهض الشعب الفلسطيني بأعبائها، ونسي أن يكشف عن شرف الشعب الفلسطيني، هذا الشعب الفقير المشرد، الصغير العدد، الذي يواجه قوى عاتية لا قبل لأحد على الأرض بمواجهتها. أليس من المعجزات أن ينتصب شعب بسيط مسالم، شعب يتركز جل همه على الدالية والجرة والبئر والبيدر والعريشة، وما إلى ذلك من بسائط، أليس من المعجزات أن يتصدى هذا الشعب دونما استخذاء، وطوال مائة سنة تقريباً، للصهيونية (وأميركا المصهينة) بذهبها وآلاتها التدميرية وكل ما لديها من نتن وقرف؟

لا أعرف كاتب نثر واحداً قد استطاع أن يفلسف مثل هذه النقاط الجوهرية، أو سواها مما يمس صميم الموضوع الفلسطيني، كمعنى الاستشهاد ومعنى الافتداء، ببعده اليسوعي النبيل. وبدلاً من هذا الجوهر الكفيل بأن يصنع أدب لا ينبذ في النصف الثاني من القرن العشرين الخاوي على رؤوس أصحابه، راح معظم كتاب النثر الفلسطيني يثرثرون، بل راح بعضهم يكتبون حول إخاء العرب واليهود إذا ما كانوا من طبقة واحدة واشتط الأمر بكاتب مثل جبرا إبراهيم جبرا فكتب رواية نصفها من النوع البورنوغرافي، وسخر بلاغته الفرنجية في ريعان احتدام الصراع في لبنان بين الفلسطينيين وأعدائهم الأنذال، لكي يصف لنا ما يجري في الفراش بين رجل وامرأة، والأنكى من ذلك أن يراجع الرواية في الصحف مراجعون فلسطينيون ليتحدثوا عن «البنية» الموفقة الناجحة، وكأن الشكل، لا المضمون، هو الأهم. أما أن «البحث عن وليد مسعود» مدارها على أناس متفسخين لا يمتون إلى الفلسطينيين بأية صلة، ولا إلى ما كانت تعانيه المخيمات بأية قرابة، فذلك شأن لا يخص «النقد» ولا يعنيه.

ثم أين الشخصية الفلسطينية في هذا النثر الفلسطيني؟

أين آباؤنا الشيوخ وأمهاتنا المسنات في هذا الأدب، وفي زحمة هذا الصراع من أجل البقاء؟ أين هم بما هم خصوصية شعب، ومن حيث هم قدرة على الإطاقة والجلد؟

إن أدباً لا يعبر عن الشخصية المحلية (كما عبرت الرواية المصرية بصدق ونجاح) لهو أجنبي بالنسبة إلى شعبه، وهو ليس بواقعي بالمعنى السوي للكلمة. والأدب المقاوم هو أكثر آداب العالم حاجة إلى التشديد على

الشخصية المحلية، هذه الشخصية التي يريد العدو شيئاً قبل طمسها وملاشاتها من الوجود.

فهل من وصف مأنوس لعجوز فلسطيني يعود من المسجد وكله ثقة بالعالم، لا عن تواكل وإنما عن قناعة بأن الدنيا محروسة، وبأن قوة الحياة أحصن من أن يتهددها شيء إلا العرضي الآني الزائل؟ فالغالبية العظمى من الناس تنسى أن الطاقة النفسية هي التي تقاوم وتصمد وتتصدى، وأنه ما من سقوط إلا سقوط هذه الطاقة على وجه التحديد.

ثم هل من وصف أصيل لعرس فلسطيني يتناول الدقائق وتفاصيل التقاليد ليصفع بها وجه الصهيونية مؤكداً أن ثمة شعباً بهذه الأرض، وأن هذا الشعب سوف يقاوم بعاداته وموروثه الشعبي حتى يوم النصر؟

ثم أين عدة القهوة السادة؟ وأين كعك الأعياد؟ وأين الفنون الشعبية الفلسطينية؟ وأين أنماط الملابس بوجه خاص؟ بل أين البيت؟ إن البيت الفلسطيني يكاد أن يغيب عن ساحة النثر الفلسطيني في الآونة الأخيرة. وحضور المكان ــ بوجه عام ــ واهن في النثر الفلسطيني الراهن، تماماً على النقيض من حال المكان في النثر المصري. والالتزام بالمكان، أو نمو الشعور به في وجدان الإنسان، هو علاقة استتباب ودليل على الثقة بالحياة والوجود. وهذا عنصر يساعد على البقاء وعلى الانتصار في معركة البقاء.

ولا أحسب أن وضع الزمان في النثر الفلسطيني الراهن أفضل من وضع المكان بكثير.

إن استيحاء مكنونات المكان واستلهام مضمراته ومنطوياته لهو شأن يتوقف على نمو وجدان الاستسرار ونزعة استبار الخفاء. أما الشعور الأصيل بالزمان، الحامل الأوحد للموجودات، فذاك وقف على النفوس المسومة وحدها.

إن شعبنا الفلسطيني لن يخسر قضيته قبل أن يخسر شخصيته. وهذا يعني أن الحفاظ على الخصوصية الفلسطينية، من حيث هي مكان وزمان ونفس، هو أول واجبات الأدب على الإطلاق.

* * *

والآن، لا بأس في التوكيد على أنه ما من وعي أعظم من وعي الغياب. ولهذا، لا بد من أن ينصب جهد النقد بالدرجة الأولى على الغائبات، حين يكون هذا النقد أمام نصوص واهنة عجزت عن إثبات حضورها حتى على الساحة المحلية، لأنها عجزت عن إدراك سورة التعبير بما هي إرادة التجلي، أو إرادة المجيء من اللامكان إلى الوجود. مما ينبغي على الجميع استيعاؤه بكل عمق هو أن التعبير العظيم محاولة يبذلها الروح البشري ابتغاء انتشال الزمان من أشداق الفراغ.

وما غاب إلا الحرارة ومجد النبض. فما من حركة بغير حرارة الأشواق واشتعال المتاقات. ما من حركة بغير حنين. الحنين، هذا هو ألفباء الحياة برمتها هذا هو أبجدية كل شيء.

وبسبب افتقار النثر الفلسطيني إلى هذه الأبجدية فقد جاء نثراً معظمه فقير إلى الطاقة الإيحائية حتى كأنما هو بغير أرجاع ولا أصداء. وجاء زمانه بليد الحركة ومكانه عائماً لا يتمتع بأي شكل متماسك حاضر. وجاءت مساحة النص الواحد، أقصد مساحته الداخلية، ضيقة وفقيرة بالمحتويات، فلا تماوج ولا رعش إلى على ندرة. وحسب. أما الأسلوب فكثيراً ما يفتقر إلى الشاعرية والتلوين. فلغته لا تعصف ولا تتفجر ولا ترقص، ولا تغني، ولا ترن بأي رنين معدني، إلا في القليل النادر. أما الأفكار التي تتفأد بحيث تلغي الفارق بين الذهن والوجدان وتدغمهما في وحدة عالية، فيوشك النثر الفلسطيني الراهن أن يجهلها جهلاً كلياً على وجه التقريب.

هذا هو واقع الأزمة. أما المخرج فجدل دائم بين النقد والنص.

* * *

وبالطبع، لا بد لأي دراسة في النثر الأدبي الفلسطيني من أن تخرج من التعميم إلى التحديد، أو إلى عينة من النصوص بغية إصدار حكم القيمة ابتداء من أفضل الموجود.

لعل الرواية الأولى بين جميع الروايات الفلسطينية، في السنوات العشر الأخيرات، أن تكون رواية جبرا إبراهيم

جبرا، «البحث عن وليد مسعود». وفي الحق أن جبرا، وهو مثقف واسع الاطلاع، ولكنه يفتقر إلى الشرارة الملهمة، إنما يكتب ذكريات ولا يكتب روايات. وحين يشعر قارىء رواياته بهذا الشعور فإن قيمة الرواية تنخفض إلى النصف، إذ العمل الفني ابتكار أكثر مما هو ذاكمرة، وتعامل مع الممكن أكثر مما هو تنقيب في الكائن أو في الذي قد كان. فكما أن الحياة برمتها لا تعدو كونها فن الممكن، فكذلك الكتابة الأدبية الباقية ليست شيئاً آخر سوى استدراج الممكن وإغرائه على الحضور.

وأخطر ما في أمر هذه الرواية أنها قلما تتوهج إلا حين يكون مدار الكلام على الشبق والجسد الأنثوي. وهي إذ تحاول أن تشرح مجتمعاً متفسخاً أو طبقة سائدة متفسخة، فإنها تكاد أن تقنع القارىء بأنها ليست شيئاً آخر سوى رواية ابتذال. بل إن القارىء يكاد أن ينسى أغراضها الختامية حين ينغمس في هذا المناخ الجسماني المكشوف. فالجميع يثرثرون ويتفسخون (باستثناء وليد مسعود وزوجته ريمة وابنه مروان)، حتى ليوشك القارىء أن يظن بأن التفسخ والثرثرة هما أصل الوجود.

ولئن كان الكاتب يبتغي القول، من خلال روايته هذه، بأن الإنسان الفلسطيني هو وحده الذي يملك المعنى بواسطة النضال وعلى المكابدة، بينما الآخرون، وجلهم من المتفيهقين المفتقرين إلى سمات الكائن المعافى وقسماته السوية، لا يفعلون أيما شيء سوى أنهم يتعفنون في حمأة مستنقعاتهم الموحلة، فإن هذه الفكرة على جلالها ووجاهتها، لا تصنع رواية عظيمة، وذلك لسبب واحد خلاصته أن القارىء يعرف هذا الشأن سلفاً. فالفرق الجوهري بين «البحث عن وليد مسعود» وبين روايات غسان كنفاني، ولا سيما «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم»، هو أن روايات غسان ترتاد المشاعر الطازجة والمساحات الجديدة، بينما تفتقر رواية جبرا إلى مثل هذا العمق الوجداني ذي الجرعة الكثيفة. ولهذا يشعر القارىء غير المحابي أن جبرا يهندس روايته هذه بواسطة ذهنه وخبرته الواعية، بينما ترعش كلمات غسان لتترك في القارىء ضرباً من الحساسية الوجدانية لا أظن أن كاتباً فلسطينياً آخر قد استطاع حتى اليوم أن يستحوذ على مثلها قط.

وبينما لا يبحث وليد مسعود عن شيء سوى الاستشهاد فإنه يفتقر أيما افتقار إلى أية نكهة مأساوية. فوليد مسعود ليس من سلالة الأبطال التراجيديين على الإطلاق. أما حامد، بطل «ما تبقى لكم»، فإنه مفعم بالرعش المأساوي، على الرغم من أنه لا يعيش السقطة التراجيدية قط، إذ تنتهي الرواية وحامد المحاصر سليم تمام السلامة.

فعبثاً يحسب جبرا أن البلاغة ـ على جلالها وعظمة قدرتها ـ عنصر كاف لإنتاج رواية ناجحة، لأن مملكة الرعش وحدها هي التي تنتج الآداب والفنون. ومملكة الرعش لا تخضع للدراسة الإحصائية، فلا يملك النقد أن يحدد محتوياتها تحديداً منطقياً. إنها برسم الذائقة والحدوس الوسيمة.

وههنا لا بد من التوكيد على أن الفن الروائي، عند مستواه العالمي، لا يقل ولا يمكن أن يقل، عن كونه ريادة جليلة لمساحات طازجة تربض عميقاً في الشعور الإنساني، أكان وطنياً أم وجودياً، محلياً أم كونياً. بيد أن جبرا يفتقر إلى هذه الحاسة السرية، ولهذا تراه يتعامل مع الكائن بدلاً من أن يتعامل مع الممكن.

ولست أعرف أية رواية في اللغة العربية يحل فيها الشبق محل العشق كما هو الحال في هذه الرواية. فها هنا الجسد «صراخ كالغناء»، و«ماء ولهيب»، و«شهوة محتدمة لا تنطفىء». وليس ثمة إلا أسلوب بلاغي متقن وضع في خدمة مثل هذه النزعات السهلة والقريبة المنال.

يضاف إلى ذلك بعض الصفحات المتوهجة الرائعة التي يعثر عليها المرء بين الفينة والأخرى. ولكنها قليلة بالفعل، ولا تغير من الأمر شيئاً.

ومع ذلك كله، تبقى رواية «البحث عن وليد مسعود» أكبر محاولة بذلها النثر الأدبي الفلسطيني بعد غسان كنفاني من أجل إنتاج عمل روائي يحاول أن يعبر عن الشعور الفلسطيني في الطور الراهن من أطواره التاريخية.

وثمة روايتان أخريان مقبولتان، وهما «العشاق» لرشاد أبو شاور، و«نشيد الحياة» ليحيى يخلف، وتمتاز هذه الرواية الأخيرة بوجدان بسيط أصيل وبمشاعر إنسانية شديدة

الدفء. ولكنها تفتقر إلى العمق والرعش السري الذي ما لم يتزود به العمل الفني فإنه لن يكون إلا إنتاجاً عرضياً موقوتاً سرعان ما ينسى.

* * *

لقد دشن جبرا، بعد صدور روايته الآنفة الذكر، بداية تيار بورنوغرافي في الرواية الفلسطينية، وهو شيء لم تألفه من قبل البتة. ومن المريع حقاً، بل من المستهجن، أن تتحلل الرواية الفلسطينية في هذا الصنف من الابتذال قبل أن تشب عن الطوق.

ماذا؟ أتنحط الرواية الفلسطينية بهذه السرعة، وهي التي لم تبلغ من العمر أكثر من نصف قرن؟ أويعقل أن يكون شبابها قصيراً إلى هذا الحد؟

فلقد توجه كاتبان فلسطينيان أو ثلاثة نحو هذا المكشوف الذي لا أرى فيه إلا علامة انحطاط. والحقيقة أن محمود شاهين هو الأكثر تطرفاً بين جميع كتاب الشبق من الفلسطينيين، وربما من العرب بوجه عام.

وعندي أن من العار على الكاتب الفلسطيني أن يكون أبطاله مجرد أجهزة تناسل، حتى لكأنه، وهو المنتسب إلى الشعب المنكوب، إنما يكتب سناريووات لأفلام إباحية.

ففي رواية «الهجرة إلى الجحيم» (١٩٨٤) يلقاك حتى ذلك النوع من الأعياد الجنسية التي تسمى «الأورجي» (Orgy)، والتي لا أحسب أن لها اسماً دقيقاً في اللغة العربية. وفي «الأرض المغتصبة» وهي ثلاثية لم يصدر منها بعد سوى الجزء الأول (١٩٨٥)، تقرأ فقرة عن فض بكارة فتاة يندر أن يكون ثمة ما هو أكثر منها ابتذالاً حتى في المجلات الإباحية.

وأهم ما في أمر محمود شاهين أنه يكتب زاوية لا تزيد البتة عن زاوية صحفية تضخمت وانتفخت حتى باتت تغطي مئات الصفحات. فالأسلوب صحفي وغير شاعري ولا احتدامي على الإطلاق، والوجدان ضحل ساذج، وقدرة الكاتب على تحريض الوعي لدى القارىء توشك أن تكون صفراً.

أما المساحة الروائية فواسعة الكمية، ولكنها مختزلة من الناحية الكيفية، إذ هي فقيرة إلى ثروات النفس ومحتويات الشعور والنص لا يخبىء أيما شيء يمكن أن يكون رمزاً أو لغزاً، كما هو الحال في «البحث عن وليد مسعود».

إن أدباً لا يخبىء شيئاً لا يمكن أن يعد أدباً بأي حال من الأحوال.

حسّ المكان، رعشة الزمان، أمجاد اللون، وجدان الطبيعة، الشعور بالعالم، كل هذا فج أو غائب تقريباً، يجهله محمود شاهين كل الجهل. وحين يعرض للمؤلم، ولا سيما في قصصه القصيرة التي نشرت في السبعينات، فإنه كثيراً ما يعجز عن الخروج من دائرة الملودرامية، أو اصطناع الألم على نحو غير مقنع. وقصة «الخطار» مثال ممتاز على ذلك.

وأغرب ما في أمر محمود شاهين أنه يحاول في إحدى رواياته، أو حصراً في «الهجرة إلى الجحيم»، أن يقنع القارىء أو يوحي إليه بأن الإسرائيليين يناضلون ضد الصهيونية، لا أقل من الفلسطينيين، إن لم نقل أكثر منهم. وليتخيل المرء أن هذا يكتب بعد حرب بيروت (١٩٨٢).

وعلى أية حال، لو كان الفن الروائي سهلاً إلى الحد الذي يفهمه ويمارسه محمود شاهين، لما عجز إنسان قط عن أن يكتب من الروايات ما تملأ به الخزائن. وللحق أن الجميع ينسون (وربما كان جبرا هو الوحيد الذي لا ينسى) أن النص الروائي إنجاز صعب لا يقوى عليه سوى الأقوياء.

فليست السهولة والسطحية موقوفتين على محمود شاهين، إذ أن النثر الأدبي الفلسطيني يكتب اليوم بسهولة لا تصدق إذ ككاتب لا يمارس فعله الكتابي إلا كما لو أنه يقضم البسكوت.

فأعمال ليانة بدر، مثلاً، مكتوبة بروح السهولة إياها. وهي أعمال لا تخلو من ملودرامية شبيهة بميلودرامية بعض القصص التي كتبها محمود شاهين. ولهذا فإنها نصوص تفتقر إلى التماوج والتألق والرعش الأصيل. ويحق القول نفسه على جمال جنيد، فرواياته لا تقل سطحية عن روايات شاهين. فهي تفتقر إلى السمك والعمق والجرعة

الكثيفة. فلقد أخفقت رواية «المخيم» (١٩٨٤)، وهي آخر أعماله المنشورة، في تصوير واقع الطبقة الربوية القيحية التي أفرزها مخيم اليرموك في الآونة الأخيرة.

والحق أن واحداً من كتاب الأدب النثري الفلسطيني لم يستفد من التجربة الريادية التي خلّفها غسان كنفاني. فالغالبية منخرطون في التسطح، والغالبية بغير مواهب، والغالبية غير مزودين بنزعة الارتياد والاندياح التي من شأنها أن تصنع الوهج والبرهة الاستثنائية، بحيث يمكن القول بأن معظم النثر الأدبي الفلسطيني في الثمانينات لا يعدو كونه أدب قاضمي البسكوت.

فمن البداهة أن العمل الأدبي الناجح مزود ببهرة سرية تذاق وتعاش أثناء القراءة أكثر مما يمكن أن تقال أو تستحضر بواسطة الذهن والتحليل المنطقي، لأن لها من الثراء والحيوية ما لا تطاله اللغة. ولكي لا آخذ أمثلة من الآداب العالمية (شيخوف، فرجينيا ولف، لورنس... إلخ)، حسبي أن أشير إلى بعض الأسماء من العالم العربي الراهن: يوسف إدريس، زكريا تامر، الطيب صالح.

ويقيناً، لست أعرف كاتباً فلسطينياً واحداً من كتاب القصة أو الرواية، في السنوات العشر الأخيرة، قد كتب عملاً أدبياً واحداً له مثل هذه البهرة التي تتمتع بها الأعمال الأدبية الناجحة، ولا سيما بعض القصص التي كتبها يوسف إدريس.

ولا أحسب أن ظاهرة التسطح هذه شأن عديم الدلالة. بل هي في نظري بيّنة على أننا مزورون إلى حد مخجل، عجزة إلى حد لا يطاق، ومفتقرون أيما افتقار إلى الرصانة ونزعة العليان. وأمام سمتنا الكرتونية هذه لا أجد جهة أتهمها قبل السياسة والصحافة، إذ من هنا بالضبط يأتي التسطح والتمدد، تأتي النهارية والسذاجة، وبفعل السياسة والصحافة يضمحل روح الليل، روح العمق والنائيات، ويتوارى الموهوبون ليفسحوا في المجال متراجعين أمام هذا القحل الزنيم.

ومع ذلك فلست أعرف للعقل البشري من وظيفة قبل مجابهة الاتضاع أينما حل أو نزل.

ومما هو من الإنسانية والوطنية بمكان جليل أن يبحث النقد الأدبي في هذه الكرتونية المزرية. بيد أن المقال لا بد له من أن يتوقف عند مكان ما.

إيقاع الظهيرة

[إلى مصر أبجدية الثورة العربية]

د. عبدالعزيز المقالح

كيف يصير الحلم سيفاً،
وتصيرين احتمالاً في نهار الأرض والزمنْ
يا مصرُ يا موّالنا الجميلُ
يا براءةَ التكوين في خريطةِ الشجنْ
اليوم تولدين مرةً أخرى
وتخرجين مِن سلاسِلِ الأحزان،
تخرجين من زنزانةِ الوهَن.

ظهراً كان الوقت.
هذا اليوم انتظرتهُ الشمس طويلا
وانتظرته الأرض طويلاً
كان التاريخُ عجوزاً يتمدَّد فوقَ سكون الأهرامْ
ومنديلاً يمسح دمع أبـي الهول ووجه النيلْ
عيناه مسمّرتانِ على ميدانٍ شرقيّ الفسطاط
حيث الفرعون البائس، آخر أسباط مسيلمةِ
الكذاب، يخطّ عظامَ الكلمات
ويقرأ آخرَ سفر في تلمود العهدِ المفتوح:
(إنَّا أنزلناه على الحكّامْ
وأنزلنا معه الدولار
وأعطينا إسرائيل ضفاف النيل،
وماءَ فلسطين.
لا خوفَ من الجوعِ،
ولا من ديدان العنف.
فئراناً صار الشعبُ
وصار الجند أرانب
مصر المبغى.. والمبكى
مصر الجسر إلى عرب النفط
إنَّا أنزلناه وفرعون الحافظ!!)

● ● ●

فوق عقارب الساعة يجلس الزمان
ناشراً أضلاعهُ،
يسأل عن معنى لما يجري،
ويرفض الهجرة عن ذاكرة الوطن
وجه الحروف مصلوبٌ،
ويغتال الشتاء لونَ البحر،
«والصيف بلا لبن»
وأنت يا مصر بلا ظلٍّ بلا شمسٍ،
ووجهك الشاحبُ في «انتظار» «إيزيس»،
وفي «انتظار «ذو يزن»».

هل أرسم نعشاً أم عرشاً؟
هل أرسم رملاً أم نهراً؟
كان نحيب الأهرام يطاردني
ونحيب النهر يطارد كلّ الأشجار
ويزرع في الطرقات الخوف
وفي الأفواه الصمت
وفي الأحداق الموت
وكانت مصر امرأةً أدركها مرض «التطبيع»
(التطبيع جذام يتهدّد أوصال المحبوبة)
ويقشّر وجهَ عروبتِها
كان نهارُ طفلٌ يتحسَّس أعضاءَ حبيبتِهِ،
ويصيح:
يا مصر نريدك خبزاً وكتاباً
ونريدك صوتاً مفتوحاً كالنهر
ونهراً يعبر بالصحراء من الرّمل إلى الماء،
ومن مروحة النار إلى مروحةِ العشب!!

● ● ●

كنت لنا أمّاً
وكنت منزلاً يا مصر
كان صدرك الكتاب والرغيف،
كان الرغبة الخضراء،
كيف جفَّ؟
كيف اغتاله زمان الجدبِ والدَرَنْ
لكنّه يعود من منتصف الطريق
بين القبر والمطرْ
يخرج من دم النخيل،
من دم (التاريخ) رائع البدن
تنهمر الأمطار ناراً،
واقفٌ هو الزمان،
الأرض لا تدور،
الشمس لا تجري
وكان الوقت ما يزال ظهراً،
وعلى منتصف الطريق بين الجمر والندى
يسقط وجهٌ طافحٌ بالعار والعَفَنْ

ظهراً كان الوقت هذا اليوم انتظرته الشمس طويلا
وانتظرته الأرضُ طويلا
صار التاريخ فتىً في عشرينات العمر
يداعب بين يديه (عروس العربات) وقرص الشمس
(إيزيس) تعدّ الميدان لعرسٍ شرقيّ الأنفاس
لنصرٍ لم تشهد مصرُ ولا عينُ الشرقِ له نِدّا
يترجّل خمسةُ فرسانٍ في عمر ورود الدلتا
ضحك النيل رصاصاً.
والضفة غنّت شجراً.

هذا وقتٌ للموت وللميلاد
وقتٌ يذهب فيه القبرُ إلى القبر
وتذهب فيه المدنُ القتلى للرقص
(إنَّا أنزلناه في يومٍ يخرج فيه الوطنُ الخامد
كالجثّة من ثقب «الكامب»
يخرج فيه وجه الهرم الأكبر من أحذيةِ
الحاخام
يخرج فيه الوجهُ القبلي والوجهُ البحري
من خارطةِ الرمل،
ومن لون الزمنِ الأمريكي
يخرج فيه صباحٌ عربيٌّ كالمطر المغسول،
كأعياد حصاد القمح
كأعراس بحيرات الأحلامْ
إنَّا أنزلناه وروح الشعب الحافظ!)

انتفض النهرُ
وفاض وجهُ مصر فرحا،
اغمضَ جفنَهُ النيلُ،
وأدرك الضفافَ عارضٌ من الوسن
وانطلقت سحابةٌ من صدرهِ،
تطارد الجفافَ في قرارةِ النهر،
وفي شوارعِ الوطن،
وارتعشتْ مصرُ وكانتْ جثةً
ترحل في أقصى مسافةٍ من الكفنْ(*).

(أكتوبر ١٩٨٢)

(*) من ديوان «أوراق الجسد العائد من الموت» الذي يصدر قريباً عن دار الآداب.

الظاهرة الاستعراضية في صحف المقاومة الفلسطينية

د. أحمد أبو مطر

قَضيّتنا الوطنية الفلسطينية تعاني منذ سنوات مخاضاً عسيراً على جميع المستويات.. وإيماناً منّا بضرورة إرجاع النبض الفعّال للقضيّة الفلسطينية، وسط حالة التفتُّت القومي والطائفي والمذهبي، فإنَّ الآداب تفتح صفحاتها لأيِّ نقاش أو رأي يبلور صيغاً أكثر تقدماً في سبيل توثيق العرى بين المقاومة وجماهيرها.. ونبدأ مع بحث الدكتور أحمد أبو مطر في مسألة تستفحل خطورتها على الساحة الفلسطينية (والعربية)، هي مسألة «العبادة الفرديّة للقيادات»، مع ما يستتبع ذلك من غياب نقد موضوعي وعقلاني لأخطاء المقاومة أو لنهجها السائد.

«التحرير»

ينبغي أن تكون تجربة عشرين عاماً في صحف المقاومة ومجلاّتها، قد تمكّنت من ترسيخ أصول صحفية، يُعتدّ بها، وتعتبر من المسلمات والبديهيات، خصوصاً وأن الساحة الفلسطينية قد حظيت بالعديد من الأسماء الكبيرة، ذات الماضي الصحفي المهني الجيد، وذات الخبرة الطويلة في الصحف والمجلات العربية المعروفة. إلا أن هذا لم يتحقَّق لصحف المقاومة ومجلاّتها، مما جعلها في أغلب الأحيان والحالات مجرد صفحات مطبوعة بدون مبرّر موضوعي، وبصعوبة كبيرة يطلق عليها اسم (صحيفة) أو (مجلة). وعبر هذه المسيرة الطويلة، رسّخت صحف المقاومة ومجلاتها مجموعة من السلبيات والنواقص، أصبحت السمة الأساسية لأغلبها، مما جعلها تكاد تكون (نسخة واحدة)، من الصعوبة تمييزها عن بعض. وليس مبالغة القول إن لدينا العديد من الصحف والمجلات، لا تختلف عن بعضها لا في الأسلوب ولا في المضمون رغم صدورها عن تنظيمات مختلفة، وقد أدّى ذلك إلى عدم فاعلية هذه الصحف، خصوصاً في الوسط الجماهيريّ الفلسطينيّ والعربيّ الذي تتوجّه إليه أساساً.

وعبر دراسة موضوعية، ومساهمات طويلة، في العديد من هذه الصحف والمجلات، وفي أكثر من ساحة، يمكن إطلاق صفة (الظاهرة الاستعراضية) على مجمل السلبيات والنواقص التي ترسّخت طوال تلك السنوات، وأدّت إلى هذه الحالة... وتتبدّى هذه الظاهرة الاستعراضية في عدة مظاهر، ليس شرطاً توفرها كلها في كلّ الصحف والمجلات، ولكن وجود بعضها أو العديد منها في كل صحيفة ومجلة، يجعل من المنطقيّ والموضوعيّ جمعها في ظاهرة واحدة.. وأهم هذه المظاهر:

١ ـ المصداقية والحقيقة:

كان الانطباع الأوليّ لدى الجماهير الفلسطينية

والعربية، إزاء صحف المقاومة ومطبوعاتها، أنها تتميّز بالمصداقية وقول الحقيقة، وهما صفتان لا تتوفّران في غالبية الصحف العربية، المملوكة للأنظمة العربية، إما بشكل مباشر أو غير مباشر. . . وقد أصرت بعض مجلّات المقاومة على هذا، فكان شعارها (الحقيقة. . كل الحقيقة للجماهير) أو (من أجل الإنسان والأرض) أو (لا صوت يعلو على صوت الشعب) أو (الشعب أولاً وأخيراً). . . ، إلخ. كان هذا الإقرار الصريح الواضح بقول الحقيقة ومصارحة الشعب، هو ما جعل الجماهير الفلسطينية والعربية، تتلهّف على قراءة هذه الصحف والمجلات، وليس مبالغة القول، بأن جريدة (فتح) في مرحلة الأردن، ومجلتي (الهدف) و (الحرية) في بداية صدورهما في لبنان، قد استقطبتا من القراء والأصدقاء والمتتبعين ما لم يكن متوقعاً، فمن كان يصدق أو يتصور أن جريدة (فتح) في مرحلة الأردن، كانت تطبع أكثر من طبعة، وتوزع ما يزيد على ربع مليون نسخة. . . ؟

وتدريجياً، ومع التكاثر اللامنطقي للمنظّمات الفلسطينية، أصبحت الصعوبة التنظيمية هي الأساس في أطروحات أغلب هذه الصحف والمجلات؛ وهذا ما أبعدها تدريجياً عن الحقيقة، إذ أصبح همّها الأساسي، الدفاع عن مواقف التنظيم، وفي الغالب إزاء تنظيمات أخرى، مما جعلها في النهاية صحفاً ناطقة بشكل ضيق بلسان التنظيم الصادرة عنه. وقد ضيّق ذلك من مساحة جمهورها، فأصبح أغلبها غير معروف أو غير متداول إلا في مكاتب التنظيم ودوائره شبه المغلقة والبعيدة عن القرّاء والجماهير.

بالإضافة لما سبق، كانت صدمة القراء والجماهير أكبر في الجانب السياسي المتعلّق بتطورات القضية الفلسطينية، وبالذات على الصعيد العربي، فأغلب هذه المجلات لم تقل الحقيقة كل الحقيقة لجماهيرها، فأصبح القارىء لا يعرف الحقيقة لا من صحف المقاومة ولا من الصحف العربية الرسمية وشبه الرسمية، فوقف حائراً همّه الحقيقة والصدق، يبحث عنها فلا يجدهما، وهناك العديد من الموضوعات والمواقف التي عاشتها المقاومة، وعصفت بالقضية، لم تكن هذه الصحف والمجلات تتعامل معها بانسجام كامل مع موضوعة الحقيقة والصدق، وهذا عائد إمّا إلى الدفاع عن موقف تنظيمي أو عدم الجرأة في مواجهة الأنظمة العربية.

وقد أسهم في ذلك تعدّدية الصحف والمجلات والنشرات، المملوكة للمقاومة، أو المموّلة منها، إذ سعت إلى المحاباة والتزلّف، وهذا دائماً على حساب الحقيقة الموضوعية، فأنتج ذلك الهوّة الشاسعة بين الصحيفة والجماهير التي أشرنا إليها. . ولا يمكن أن يتصور عقل أو منطق أن قضية وطنية واضحة كـ(فلسطين)، يمكن أن تبرّر هذا الكم الهائل من الصحف والمجلّات والدوريات والنشرات والمطبوعات، التي لو التزمت الحقيقة والمصداقية الكاملة، لما احتاجت هذه الفصائل والتنظيمات إلى هذا الكم العدديّ غير المنطقي.

٢ ـ النرجسية النجومية:

من هذه المظاهر التي أصبحت من السمات السلبية لصحف المقاومة ومجلاتها، ما أسميه (النرجسية النجومية) التي تتعامل مع (الفرد) كشخص، وليس مع أطروحاته ومواقفه وأفكاره. ويتبدّى هذا المظهر في الإصرار الذي لا يمكن وصفه إلا بـ(نرجسية نجومية مريضة)، والمتمثل في نشر صورة (الفرد) مع كل خبر أو تعليق أو تصريح أو مقابلة، متناسية أنها صحف مقاومة، ينبغي أن يبقى أغلب كادرها سرياً، غير معروفة صوره لأجهزة الأمن المعادية. لقد أصبح هذا المظهر منفّراً للغاية، ويكفي التقاط أيّ عدد من أعداد هذه الصحف والمجلات بشكل عشوائي وبدون تجنٍّ، لرصد الصور المنشورة للأعضاء والقيادات والكوادر والأصدقاء، مما يذكرني بأبواب (هواة المراسلة والتعارف) في المجلات الفنية العربية، وأفضل وسيلة للتدليل على ذلك، الدراسة التطبيقية الميدانية لنماذج عشوائية من هذه المجلات، وليكن الجميع على يقين من موضوعية الطرح وعشوائية الانتقاء الذي لا يهدف إلا إلى تأصيل السلوكيات الإعلامية الموضوعية، فلا نهدف إلى المناكفة والتجريح. . .

● مثال جريدة فتح:

هذا النموذج العشوائي للنرجسية النجومية، سآخذه من ثلاثة أعداد من جريدة فتح، فماذا نجد؟

العدد (٣٠) الإثنين ١٨/٣/١٩٨٥:

● في الصفحة الثانية صورة للأخ قدري ــ عضو القيادة المؤقتة لحركة فتح.

● في الصفحة الثالثة صورة للأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

● في الصفحة الثالثة صورة للأخ أبوخضر، مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.

العدد (٣١) الإثنين ٢٥/٣/١٩٨٥:

● في الصفحة الثانية، صورة للأخ أبوموسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

● في الصفحة الثالثة، صورة للأخ أبوموسى (للمرة الثانية) ومعه بعض القيادات.

● في الصفحة الثالثة أيضاً، صورة للأخ أبوموسى (للمرة الثالثة) ومعه قيادات أخرى من بينهم المقدم أبورعد، مساعد رئيس غرفة العمليات في حركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

● في الصفحة الرابعة صورة للعقيد أبوخالد العملة الناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

العدد (٣٢) الإثنين ١/٤/١٩٨٥:

● في الصفحة الثانية صورة للعقيد أبوموسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

● في الصفحة الخامسة صورة للعقيد أبوخالد العملة الناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح، وصورة للأخ فواز قائد معسكر الشهيد عبدالله صَيَام.

● في الصفحة السابعة، صورة للمقدم زياد الصغير، نائب أمين سر المجلس الثوري لحركة فتح.

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة فتح، وصورة للأخ بسام هلسا رئيس تحرير جريدة فتح، وصورة للأخ أبوخضر مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.

● **مثال مجلة القاعدة:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة «القاعدة» نجد:

العدد (٤١) ٥/١٢/١٩٨٤:

● صورة الغلاف، رسم زيتي للأخ عبدالفتاح غانم، أمين سر اللجنة المركزية لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة الثالثة، الرسم الزيتي نفسه للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة السادسة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة السابعة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة الثامنة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة التاسعة عشرة، صورة للأخ أبوعبده التونسي (مقاتل).

● في الصفحة العشرين، صورة للأخ أبوالوليد ــ يوسف قطناني، عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية، قائد القوات.

هذا بالإضافة للعديد من الصور لقيادات من تنظيمات أخرى، من بينها صور الدكتور سمير غوشه، والأخ قدري، والأخ نايف حواتمه، والدكتور جورج حبش.

العدد (٢) ٣٠/١/١٩٨٥:

● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم، أمين سر اللجنة المركزية لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة الثامنة عشرة، صورة للأخ عبدالهادي النشاش، عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية، مسؤول دائرة الإعلام المركزي، رئيس تحرير مجلة القاعدة.

هذا بالإضافة لصور قيادات من تنظيمات أخرى منها صورة الأخ نايف حواتمة، وصورة جماعية للأخ قدري والأخ أحمد جبريل والدكتور سمير غوشه والأخ عصام القاضي.

العدد (٩) ٢٠/٣/١٩٨٥:

● في الصفحة الثانية عشرة، صورة للأخ أبومروان عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة الثالثة عشرة، صورة جماعية يظهر فيها الأخ أبو السعيد أمين سر إقليم سوريا وبعض كوادر الجبهة.

● **مثال مجلة الهدف:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة الهدف، نجد:

العدد (٧٥٦) ١٩٨٥/٢/٤:

● في الصفحة التاسعة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة العشرين، صورة للأخ صلاح صلاح عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

العدد (٧٦٢) ١٩٨٥/٣/١٨:

● في الصفحة السادسة، صورة للدكتور جورج حبش الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ أبو علي مصطفى نائب الأمين العام المساعد للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة الخامسة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش، وصورة للأخ أبو ماهر اليماني، عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

وفي العدد صور قيادات أخرى، منها الأخ نايف حواتمة.

العدد (٧٦٥) ١٩٨٥/٤/٨:

● في الصفحة السادسة، صورة للدكتور جورج حبش.

● في الصفحة الثالثة عشرة، صورة للأخ صلاح صلاح.

● في الصفحة الثامنة عشرة، صورة للأخ أبو العبد يونس عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة التاسعة والعشرين، صورة للدكتور جورج حبش.

وفي العدد صور قيادات أخرى منها الأخ خالد الفاهوم وياسر عرفات.

● **مثال مجلة «نضال الشعب»:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة «نضال الشعب»، نجد:

العدد (٤٠٠) ١٩٨٥/٣/١١:

● في الصفحة الثالثة، صورة للدكتور جورج حبش.

العدد (٤٠١) ١٩٨٥/٣/١٨:

● في الصفحة الثالثة، صورة للدكتور سمير غوشة، الأمين العام لجبهة النضال الشعبي.

● في الصفحة الحادية عشرة، صورة للدكتور سمير غوشة.

العدد (٤٠٢) ١٩٨٥/٤/١:

● في الصفحة الثالثة، صورة جماعية للأمناء العامين لفصائل جبهة الإنقاذ الوطني الفلسطيني.

● في الصفحتين العاشرة والحادية عشرة، تتكرر الصورة السابقة نفسها ثلاث مرات.

● في الصفحة الثانية عشرة، تتكرر الصورة السابقة ذاتها.

● **مثال مجلة «الحرية»:**

وعند تطبيق دراسة النموذج على مجلة «الحرية»، نجد:

العدد (١١٨٠) ١٩٨٥/٣/٣:

● في الصفحة السادسة، صورة للأخ طلعت يعقوب الأمين العام لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة السادسة عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة، الأمين العام للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

العدد (١١٨١) ١٩٨٥/٣/١٠:

● في الصفحة الثالثة، صورة للأخ نايف حواتمة.

● في الصفحة العاشرة، صورة للأخ طلعت يعقوب.

● في الصفحة الثانية عشرة، صورتان للأخ نايف حواتمة.

● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش.

● في الصفحة الخامسة عشرة، صورة للدكتور سمير غوشة، وصورة للأخ محمد زهدي النشاشيبي.

● في الصفحة الثامنة والعشرين، صورة للأخ نايف حواتمة، والأخ ياسر عبدربه الأمين العام المساعد للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة الثانية والثلاثين، صورة للأخ محمد زهدي النشاشيبي.

وفي العدد صور لقيادات فلسطينية وعربية مختلفة.

العدد (١١٨٣) ١٩٨٥/٣/٢٤:
● في الصفحة الثالثة، صورة للأخ ياسر عبدربه.
● في الصفحة الحادية عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة.
● في الصفحة الثانية عشرة، أربع صور جماعية يظهر فيها كلها الأخ نايف حواتمة.
● في الصفحة الثالثة عشرة، صورة للأخ ياسر عبدربه.
● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة.
● في الصفحة الخامسة عشرة، صورة جماعية يظهر فيها الأخ نايف حواتمة والأخ أحمد جبريل والأخ عصام القاضي وقيادات أخرى.

وفي العدد صور لقيادات عديدة منها الأخ صلاح خلف.

● **مثال مجلة «فلسطين الثورة»:**

وعند تطبيق النموذج على مجلة «فلسطين الثورة» الناطقة بلسان حركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح (المجلس الثوري).

العدد (١٤٦) ١٩٨٥/٣/١٥:
● لا يوجد في العدد أية صورة لأيّ قياديّ من تنظيم (المجلس الثوري).

● ولكن في العدد ذاته صور لقيادات من تنظيمات أخرى منها: صورة للأخ صلاح خلف (ص ٢٦) وصورة للأخ ياسر عرفات (ص ٢٦)، وصورة جماعية يظهر فيها الدكتور جورج حبش ونايف حواتمة وياسر عرفات (ص ٣١)، وصورة جماعية أخرى يظهر فيها الدكتور جورج حبش، نايف حواتمة، ياسر عرفات، خالد الفاهوم، وبسام أبو شريف (ص ٣٢)، وتتكرر الصورة الجماعية ذاتها ص (٣٢) و (٣٤) و (٣٥) و (٣٦) بقياسات مختلفة، وصورة لخالد الفاهوم (ص ٣٩).

العدد (١٣٩) ١٩٨٤/١٢/١:
● لا يوجد في العدد أية صورة لأي قيادي من تنظيم (المجلس الثوري).

● ولكن في العدد ذاته عدة صور لياسر عرفات، على الغلاف، وفي ص (٣١) وص (٣٣) وص (٣٤) و (٣٥).

العدد (١٤٢) ١٩٨٥/٢/١:
● لا يوجد في العدد أية صورة لأي قيادي من تنظيم (المجلس الثوري).
● ولكن في العدد ذاته صور لياسر عرفات ص (٣٧) ولمحمود عباس (أبو مازن) ص (٣٩)، ولنايف حواتمة ص (٤٥).

● **مثال مجلة «إلى الأمام»:**

وعند دراسة النموذج مطبقاً على مجلة «إلى الأمام» نجد:

العدد (٨٧٣) ١٩٨٤/٥/٢٦:
● على الغلاف صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ــ القيادة العامة.

● على الغلاف (أيضاً) صورة للأخ عصام القاضي الأمين العام لمنظمة طلائع حرب التحرير الشعبية (الصاعقة).

● على الغلاف (أيضاً) صورة للدكتور سمير غوشة الأمين العام لجبهة النضال الشعبي الفلسطيني.

● على الغلاف (أيضاً) صورة للعقيد أبو موسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ــ فتح.

● على الغلاف (أيضاً) صورة للأخ قدري، عضو القيادة المؤقتة لحركة فتح.

● في الصفحة (السادسة) صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ــ القيادة العامة.

● في الصفحة (السابعة والعشرين) صور لكل من: الأخ أحمد جبريل، الأخ عصام القاضي، الأخ سمير غوشة، العقيد أبو موسى، والأخ قدري.

● في الصفحة (الثامنة والعشرين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (الثالثة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (السادسة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (الثامنة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (التاسعة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

العدد (٩٠٢) ١٩٨٤/١٢/٢٩:

● في الصفحة السادسة عشرة، صورة للأخ فضل شرورو أمين سر المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ــ القيادة العامة.

العدد (٨٩٧) ١٩٨٥/١١/٢٤:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ــ القيادة العامة.

● في الصفحة العاشرة صورة للأخ أحمد جبريل.
● في الصفحة الثالثة عشرة صورة للأخ أحمد جبريل.
● في الصفحة الرابعة عشرة صورة للأخ أحمد جبريل.
● في الصفحة السادسة عشرة صورة للأخ عصام القاضي.
● في الصفحة التاسعة عشرة صورة للدكتور سمير غوشة.
● في الصفحة الثانية والعشرين صورة للأخ عبدالمحسن أبو ميزر.
● في الصفحة الرابعة والعشرين صورة للأخ طلال ناجي الأمين العام المساعد للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ــ القيادة العامة.
● في الصفحة الخامسة والعشرين صورة للأخ قدري.
● في الصفحة السادسة والعشرين صورة للأخ محمد خليفة.
● في الصفحة الثامنة والعشرين صورة للأخ طلال ناجي.
● في الصفحة الثلاثين صورة للأخ أبو ماهر اليماني.
● في الصفحة الثانية والثلاثين صورة للأخ طلال ناجي.

● مثال مجلة «الطلائع»:

وعند دراسة النموذج مطبقاً على مجلة «الطلائع»، نجد:

العدد (٧٣١) ١٩٨٥/٣/٢٦:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ عصام القاضي أمين سر طلائع حرب التحرير الشعبية ــ قوات الصاعقة.

● في الصفحة التاسعة صورة يظهر فيها الأخ عصام القاضي.

العدد (٧١٧) ١٩٨٤/١٢/١٨:

● في الصفحة السادسة صورة للأخ عصام القاضي.
● في الصفحة السادسة صورة للأخ محمد خليفة.
● في الصفحة السادسة صورة للأخ محمد عبدالعال عضو القيادة العامة لقوات الصاعقة.
● في الصفحة السابعة صورة جماعية، يظهر فيها الأخ عصام القاضي، والدكتور سمير غوشة.
● في الصفحة السابعة صورة للدكتور جورج حبش.

وفي العدد صور لقيادات أخرى منها: ياسر عرفات وصلاح خلف وفاروق القدومي.

العدد (٧٢٣) ١٩٨٥/١/٢٩:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ فرحان أبو الهيجاء رئيس دائرة الإعلام في منظمة طلائع حرب التحرير الشعبية ــ قوات الصاعقة.

● مثال مجلة «فلسطين الثورة» فتح ــ عرفات:

وعند دراسة النموذج مطبقاً على مجلة «فلسطين الثورة» التي تصدر باسم حركة فتح ــ عرفات نجد:

العدد (٥٤٠) ١٩٨٥/١/١٢:

● على الغلاف صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.
● في الصفحة السادسة صورة الأخ ياسر عرفات، وصورة الأخ أبو مازن وصورة الأخ أبو العباس.
● في الصفحة السابعة صورة للأخ صلاح خلف.
● في الصفحة الثامنة صورة للأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الحادية عشرة صورة للأخ صخر أبو نزار سفير منظمة التحرير في موسكو.

● في الصفحة السابعة والعشرين صورة للأخ ياسر عرفات بحجم صفحة كاملة ملونة.

● في الصفحة الثامنة والعشرين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة أخرى يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة ثالثة يظهر فيها الإخوة: ياسر عرفات وخليل الوزير وصلاح خلف وآخرون.

● في الصفحة التاسعة والعشرين صورة يظهر فيها الإخوة: صلاح خلف وياسر عرفات وخليل الوزير، وفي الصفحة نفسها صورة ثانية يظهر فيها الإخوة أنفسهم، وصورة ثالثة كذلك.

● في الصفحة الثلاثين صورة جماعية يظهر فيها الإخوة: ياسر عرفات، خليل الوزير، صلاح خلف، وفي الصفحة ذاتها صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة للأخ عباس زكي ممثل منظمة التحرير في عدن.

● في الصفحة الحادية والثلاثين صورة جماعية يظهر فيها: الإخوة خليل الوزير وعبدالحميد السايح وصلاح خلف وياسر عرفات وسليم الزعنون، وفي الصفحة أيضاً صورة يظهر فيها ياسر عرفات، وصورة ثالثة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الثانية والثلاثين صورة للأخ ياسر عرفات، وأعلى الصفحة صورة للأخ ياسر عرفات، وفي الصفحة كذلك ثلاث صور جماعية يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الحادية والخمسين صورة للأخ عبدالرحيم أحمد الأمين العام لجبهة التحرير العربية.

● في الصفحة الثالثة والخمسين صورة للأخ أبو العباس.

العدد (٥٣٣) ١٧/١١/١٩٨٤:

● في الصفحة الثالثة صورة للأخ ياسر عرفات وصورة للأخ فاروق قدومي.

● في الصفحة الأربعين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الثانية والخمسين صورة للأخ ياسر عرفات وصورة للأخ فاروق قدومي.

● في الصفحة الرابعة والخمسين صورة للأخ نايف حواتمة وصورة للدكتور جورج حبش.

العدد (٥٤٦) ٢٢/٢/١٩٨٥:

● في الصفحة الثالثة صورة للأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة السابعة صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة التاسعة والعشرين صورة للأخ ياسر عرفات بحجم الصفحة وملونة.

● في الصفحة الثلاثين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات ومجموعة من القيادات العسكرية الفلسطينية، وفيها كذلك صورة ثانية يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الثالثة والثلاثين يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الرابعة والثلاثين يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

* * *

● **التحليل والاستنتاج:**

إن تقديم النماذج السابقة من تسع مجلات فلسطينية، بواقع ثلاثة أعداد من كل مجلة، أي (٢٧) عينة، تكفي لأن تكون ميدان دراسة تطبيقية، نحلل من خلالها أسلوب هذه المجلات ومنهجها في التعامل مع الحدث والشخصية الفلسطينية، وصولاً إلى استنتاج السمات العامة التي أصبحت تحدد معالم شخصية هذه المجلات. وسوف ندرس هذه السمات عبر العناوين الأساسية لها، وأهمها:

(أ) عبادة الفرد:

يلاحظ من دراسة هذه العينات أن هذه المجلات، قد كرّست خلال السنوات السابقة، نهجاً يتنافى تماماً مع طبيعة الأداة الثورية التي تصدر عنها هذه المجلات، فأداة الثورة دائماً هي القيادة الجماعية التي ترفض نهج تكريس عبادة الفرد، وهذه العبادة، تتكرس في أغلب دول العالم الثالث بوسائط عديدة، أطلق عليها البعض اسم (صناعة الديكتاتور)، وإذا كان إيماننا بأن هذه الصفة لا تنطبق على

أغلب قيادات المقاومة، فإن هـذا لا ينفي تشريـح هذه الظاهرة الفردية التي تكرست في أوساط المقاومة الفلسطينية عبر هذا التركيز المستمر على قيادات الصف الأول، سواء بنشر الصورة أو الخبر أو المقابلة، وفي أحيان عديدة، بدون مبرر موضوعي. . فكيف يستسيغ العقل والمنطق أن ينشر للأخ عبدالفتاح غانم خمس صور في العدد (٤١) من مجلة «القاعدة»، أو ثلاث صور للعقيد أبو موسى في العدد (٣١) من جريدة فتح، أو أربع صور لكافة الأمناء العـامـين لفصائل جبهة الإنقاذ الوطني الفلسطيني في عدد (٤٠٢) من مجلة «نضال الشعب»، أو سبع صور للأخ نايف حواتمة في العدد (١١٨٣) من مجلة «الحرية»، اثنتان منها فرديتان، وأربع ضمن صور جماعية، أو ثماني صور لـلأخ أحمد جبريل، ثلاث منها فردية، وخمس ضمن صور جماعية، أو أربع صور فردية لياسرعرفات، وثماني صور ضمن صور جمـاعيـة في العـدد (٥٤٠) مـن مجلـة «فـلسـطين الثورة». . . ، إلخ. إن هذا التركيز على الفرد أدى إلى أن يصبح هتافاً شهيراً من هتافات أشبال فصائـل المقاومـة وكوادرها هو الهتاف القائل:

ـ بالروح بالدم نفديك يا أبو عمار.

أو ـ بالروح بالدم نفديك يا حكيم.

أو ـ بالروح بالدم نفديك يا أبو خالد.

أو ـ بالروم بالدم نفديك يا نايف. . . ، إلخ، كافة الأمناء العامين لفصائل المقاومة، وهو هتاف كان وما يزال يتكرر في المناسبات كافة. إن هذا النهج وما يستتبعه من سلوكيات، يتناقض تماماً مع السلوك الثوري الذي تكون فيه الأولويات دائماً للشعب والأرض وليس الفرد الذي تمت صناعته ـ في أغلب الأحيان ـ بشكل قسري. إن عبادة الفرد هذه، تقـابل في أغلب الحـالات ـ الجماهيـريـة بالذات ـ باستهجان كبير، لأنها كرست الفردية والمظهرية، ووضعت الفرد في اعتبار يفوق الوطن والقضية.

(ب) انعدام الحس الأمني:

إن دراسـة العينات السـابقة من صحف المقـاومة ومجلاتها، تضع اليد على مسألة خطيرة، لا نبالغ إذا قلنا إنها من أخطر المسائل التي تدلّل على تعلق غالبية القيادات والكوادر بالمظهرية النجومية الفارغة المخلّة بأمن الثورة، لأنها تعطي أجهزة الأمن المعادية معلومات مجانية عن قيادات المقاومة وكادرها العسكري. من الممكن أن يجد المرء مبرراً لنشر صور شخصية سياسية باتت رمزاً معروفاً في الساحتين العربية والدولية، كالدكتـور جورج حبش، ولكن ليس بالإفراط النجومي الذي لاحظناه، إلا أن المرء لا يمكنه أن يستوعب مبرراً لنشر الأسماء الحقيقية والحركيـة والصور الشخصية العادية والملونة، وبكافة (البوزات) كما يقولون في عالم التصوير، للقيادات العسكرية والأمنية، كما لاحظنا في العينات السابقة التي استعرضناها، ومنها:

- صورة العقيد أبو موسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح، والقائد العسكري للقوات الفلسطينية، كما أعلن سابقاً.
- صورة العقيد أبو خالد العملة، الناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة، وأحد الكوادر العسكرية المتقدمة.
- صورة المقدم زياد الصغير، مسؤول عسكري، ونائب أمين سر المجلس الثوري لحركة فتح.
- صورة المقدم أبو رعد، مسؤول عسـكـري، ومساعـد رئيس غـرفة العمليـات في حركـة التحريـر الـوطني الفلسطيني ـ فتح.
- صورة يوسف قطناني (أبو الوليد) مسؤول القوات في جبهة التحرير الفلسطينية.
- صـورة الأخ فواز، قـائـد معسكـر الشهيـد عبدالله صيام. . . ، إلخ. هذه الأمثلة العديدة، التي تقدم أسماء وصور ومناصب القيادات العسكرية لأجهزة العـدو، مجاناً وبدون تعب.

ما مبرر ذلك؟ ولماذا لا تحتج هذه القيادات العسكرية على النشر اليومي المتكرر لصورها؟ لا مبرر لذلك سوى التربية الاستعراضية التي تعودوا وتربوا عليها، وتـرسخ الرغبة النجومية لديهم، فوضعوها فوق الاعتبارات الثورية، وأمن الثورة.

(ج) الإعداد المبكر المقصود للنجوم:

على غرار إعداد النجوم في الوسط الفني العربي والهوليودي، حيث توضع خطة، وميزانية دعائية خاصة

لكل فنان، كذلك ففي هذه الصحف والمجلات، يبدأ الإعداد النجومي للعناصر والكوادر مبكراً. لذلك يبدأ نشر الصور الشخصية للعناصر الصغيرة مهما كان وضعها التنظيمي، سواء من الصف الثاني أو الثالث عشر، ويبدأ نشر تصريحاتها (!) وأقوالها (!) مدعمة بالصور، وكأن هذا التصريح أو القول مما يجب توثيقه، لأنه أثّر في تطورات القضية والثورة. وفي هذا السياق، تصدمنا صور وتصريحات وأقوال وأعمال، هذا الصف من العناصر والكوادر، ومنها في الأمثلة التي استعرضناها:

- صورة الأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة فتح.
- صورة الأخ بسام هلسا رئيس تحرير جريدة فتح.
- صورة الأخ أبو خضر مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.
- صورة الأخ عبدالهادي النشاش، رئيس تحرير مجلة القاعدة.
- صورة الأخ أبو مروان عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية.
- صورة الأخ أبو السعيد أمين سر إقليم سوريا في جبهة التحرير الفلسطينية...، إلخ هذه الأسماء التي مرت بنا.

إن نشر صور وأسماء وتصريحات وأقوال هؤلاء الإخوة ـ مع احترامنا الشخصي لهم ـ يدل على الأسلوب السائد، في كيفية إعداد النجوم في صحف المقاومة، لأنني لم أجد مبرراً ذاتياً أو موضوعياً لنشر هذه الصور وما رافقها، سوى المفهوم السائد، الذي يتعامل مع هذه الصحف كإقطاعية خاصة، وبالتالي فإن كل من له علاقة بالتنظيم، يجب أن يأخذ حقه من النجومية، سواء كان عسكرياً من الصف الأول يجب بقاء اسمه وصورته سرية للغاية، أو من الصف الثالث وما بعده، كالأسماء التي استعرضناها أو مقاتل عادي، كصورة المقاتل أبو عبده التونسي في العدد (٤١) من مجلة «القاعدة».

٣ ـ مافيا الثقافة:

كغيرها من الصحف والمجلات العربية، لا تخلو أية مجلة من مجلات المقاومة من الصفحات المخصصة للأدب والفن والثقافة. وهذه الصفحات يفترض أن تكون من أرقى مثيلاتها في الصحف العربية، إلا أن دراستها وتتبعها بدقة وموضوعية يثبت عكس ذلك، ويدلل على أن هذه الصفحات لم تتحرر أيضاً من الصفات المظهرية السلبية التي عددناها سابقاً، وقد أسهمت هذه الصفات ـ تطبيقاً على الصفحات الثقافية ـ في انحطاط مستوى الإبداع الفلسطيني، والنقاش النقدي كذلك، مما جعل هذه الصحف والمجلات تشكل جناية كبيرة على الثقافة الفلسطينية، وفي هذا المجال، نتوقف عند المظاهر السلبية التالية:

١ ـ فرض الأسماء عنوة:

لما كان كل تنظيم أو فصيل فلسطيني، صغيراً كان أم كبيراً، جديداً أم قديماً، جماهيرياً أم مغلقاً، يمتلك صحيفة أو مجلة على الأقل، فقد أصبحت الصفحات الثقافية في هذه الصحف والمجلات حقلاً مفتوحاً بدون رقيب، وبدون أية شروط إبداعية أو موضوعية، لكتّاب التنظيم وصحفيّيه وأصدقائهم. وقد أدى ذلك إلى إتاحة الفرص يومياً وأسبوعياً لـ (مافيا) التنظيم وأصدقائها، لنشر كل ما يكتبون، مهما كان مستواه، في الشعر والقصة والرواية والنقد، وإذا بنا ـ ومنذ ما يزيد على (١٥) عاماً ـ نقرأ يومياً وأسبوعياً في كل صحيفة ومجلة لعدد محدَّد من الكتَّاب والصحفيين، لا نقرأ لهم في الصحف والمجلات الأخرى، وقد أدى هذا التكرار اليومي والأسبوعي على مرّ السنوات السابقة إلى فرض أسماء كتّاب وصحفيين عنوة وبشكل قسري، دون أن يقدموا كتابات ذات مستوى، تؤهلهم للانتشار الحالي الذي يتمتعون به في الساحة الأدبية والثقافية، آخذين في الاعتبار الحقيقي أنه انتشار شكلي، لا يعدو معرفة الاسم فقط، لأن أغلبهم لم يقدم إبداعاً أو نقداً سيحفَظ له في الذاكرة الأدبية، لذلك فإن مجرد عدم تكرار هذه الأسماء في مجلاتها وصحفها، سيؤدي بها إلى عالم النسيان. والجدير بالملاحظة أن أغلب هذه الكتابات في مجلة أو صحيفة تنظيمية، لا يمكن الموافقة على نشرها في مجلة تنظيم آخر، لأن هذه الصفحات مفتوحة فقط لكتاب التنظيم وصحفييه، مهما كانت مستويات هذه الأسماء...

إن هذا الفرض القسري للأسماء في الساحة الثقافية الفلسطينية، أعطى هذه الساحة عشرات الأسماء التي لم تقدم شيئاً ذا مستوى، ورغم ذلك فهي أسماء متداولة في عالم الشعر والقصة والرواية والنقد، رغم أنف الجميع، وتراكم نتاجات هؤلاء على مرِّ السنوات الماضية، كان من الأسباب الرئيسية في تدهور مستوى الثقافة الفلسطينية الحالية.

٢ ـ انحطاط مستوى الحوار والنقاش:

في سنوات سابقة، تصل إلى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، أسَّس الجيل السابق مسألة مهمة، هي الحوار والنقاش العلني على صفحات الجرائد والمجلات، في موضوعات السياسة والثقافة، وكان النقاش يدور عنيفاً محتدماً على صفحات (الثقافة) و(الرسالة) المصريتين بين جيل العمالقة أمثال: طه حسين والعقاد والشيخ علي عبدالرازق ولطفي السيد وآخرين، ولأن هذا الحوار كان موضوعياً، يهدف إلى تفنيد الرأي الآخر وصولاً إلى الحقيقة، نجد أن مسائل النقاش ما زالت تعيش حتى اليوم، بعد أن كتب حولها أكثر من كتاب، ويستطيع الباحث أن يجمع بين دفتي ما يزيد على خمسة كتب، ما دار من نقاش وحوار حول كتابي (في الأدب الجاهلي) للدكتور طه حسين و(الخلافة الإسلامية) للشيخ علي عبدالرازق. وقد حظيت المكتبة العربية بعدة كتب حول المعارك الأدبية التي دارت في الصحافة الأدبية والسياسية العربية. لقد وجد الحوار والنقاش أساساً لتفنيد الرأي الآخر، ولبيان الحقيقة الموضوعية.

ومع ظهور المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥، بدأت الصحف والمجلات الفلسطينية في الصدور، وتربو الآن في مجملها عن خمسين صحيفة ومجلة، ما توقف منها وما يزال مستمراً في صدوره. وكان الانطباع السائد من البداية، أن هذه الصحف والمجلات لا بد أن تكون مختلفة عن مثيلاتها العربية، لأن صدورها عن فصائل مقاومة، سيجعل مساحة الديمقراطية المتوفرة فيها أفضل من غيرها، لأن ثورة تعاني القمع والقهر في كل الساحات العربية، لن تصادر رأياً أو فكراً. ولكن ـ بالتدريج ـ تحولت أغلب هذه الصحف والمجلات إلى مطبوعات تنظيمية، همها الأساسي التعبير عن وجهة نظر التنظيم مهما كانت، وتفنيد وجهات النظر المضادة، وانغلقت في الغالب على كتاب التنظيم وأصدقائه، مغلقة صفحاتها أمام وجهات النظر والأقلام الأخرى. ومع تراكم هذه الأمور، وأمور أخرى، نجد أنفسنا اليوم أمام فهم غريب وخطير، مفاده أن الديمقراطية تعني أن يكتب الفرد ما يريد، وبالطريقة التي يحب، وبالأسلوب الذي يرضي نفسيته، مريضة كانت أم سليمة، والجدير بالملاحظة أن كتّاب التنظيم وأصدقائه، لا يستطيعون نشر أغلب كتاباتهم هذه، في صحف ومجلات أخرى. وقد أدّت هذه الحالة في التطبيق العملي إلى انعدام الضوابط والمقاييس المهنية، خصوصاً وأن أغلب رؤساء التحرير ومدرائه وسكرتيريه، كانوا ـ وما يزالون ـ من أعضاء التنظيم وأصدقائه، الذين لا علاقة لهم بالصحافة، وشرف المهنة، فأصبحت صفحات هذه الجرائد والمجلات حقولاً إقطاعية لهم، يسرحون فيها كما يريدون، يكتبون ويشتمون ويجرّحون، دون أي ضوابط أخلاقية أو مهنية. هذه الحالة عموماً، أوصلتنا إلى انحطاط مستوى الحوار والنقاش السائدين في الصحافة الفلسطينية، إنحطاط جعل الغالب على هذا الحوار تبادل التهم بالخيانة والعمالة والجاسوسية. أما في ميدان الثقافة، فأصبح من حق أي مبتدىء تقييم ما يريد كما يريد رغم عدم معرفته بأصول النقد وموسوعيته، لذلك تدور أغلب هذه الأحكام في سياق المجاملة والشللية، دون اعتبار لأي ضوابط، سوى تبادل المنفعة والنجومية. وفي الشهور الأخيرة، نشرت كتابات في أكثر من صحيفة ومجلة فلسطينية، أوصلت مستوى الحوار والنقاش إلى انحطاط لا مثيل له:

- في الميدان السياسي، أصبح من السهل الشتم وتبادل التهم بالعمالة والخيانة، بدلاً من تفنيد الآراء وطرح نقيضها العلمي الموضوعي.

- في الميدان الثقافي، أصبح الردح والسباب الشخصي، هما السائدين، بدلاً من الدراسة النقدية العلمية.

وفي النتيجة، نجد أنفسنا أمام حالة غريبة، لا تشرف هذه المجلات، ولا كتّابها، وما ينشر في هذه

الصحف، لا يمكن نشره في صحيفة مقاومة أخرى، أو مجلات عربية.

* * *

لقد أدّت تلك الظواهر في عمومها، إلى تخلّف صحف المقاومة ومجلاتها، وإلى تقوقعها لتصبح نشرات حزبية مغلقة، لا علاقة لها بالجماهير ففقدت تأثيرها وفاعليتها، ويستدلّ على ذلك من تكدّسها في المخازن، إذ لا حرص لدى الجماهير من أجل تتبعها ورصد ما فيها، لأن العلاقة بين الطرفين مقطوعة أو محدودة، وهي لا تقدم خدمة للجماهير في أغلب الحالات، لأنها تعبر عموماً عن مناكفات تنظيمية بعيدة عن مصلحة الجماهير الأساسية.

تعـريفـات:

(١) جريدة (فتح)، كانت تصدر في الأردن قبل عام ١٩٧٠ عن حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح). وبعد الإطاحة بجماعة (أبو صالح) من المنشقين، أعاد المنشقون إصدارها لتعبر عن رأي من تبقى منهم، وهم جماعة (أبو خالد العملة ـ الياس شوفاني).

(٢) مجلة (القاعدة)، كانت تصدر في بيروت قبل عام ١٩٨٢ عن جبهة التحرير الفلسطينية. وبعد انشقاق عبدالفتاح غانم، أعاد إصدارها في دمشق لتعبر عن رأي جماعته.

(٣) مجلة (الهدف) الناطقة بلسان الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

(٤) مجلة (نضال الشعب) الناطقة بلسان جبهة النضال الشعبي الفلسطيني.

(٥) مجلة (الحرية) الناطقة بلسان الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

(٦) مجلة (فلسطين الثورة) هناك مجلتان بهذا الاسم، واحدة تصدر في قبرص تعبر عن وجهة نظر حركة فتح ـ عرفات، وأخرى عن وجهة نظر فتح ـ المجلس الثوري (أبو نضال).

(٧) مجلة (إلى الأمام) الناطقة بلسان الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ـ القيادة العامة.

(٨) مجلة (الطلائع) الناطقة بلسان طلائع حرب التحرير الشعبية ـ قوات الصاعقة.

□ □ □

مواويل للنيل المهاجر

حسن فتح الباب

حين اقتسَمْنا مهنةَ المَنْفَى
كان نسيمُ النِّيلِ في حُلُوقنا
مِلْحاً.. مياهُ النيلِ في العروقْ
طَمْياً.. نجومُ النّيلِ جُرحا
كان الهواءُ والترابُ صخرةً
مِلْءَ الضلوعْ
كانا تراتيلَ الدراويشِ
عجينَ الفقراءْ
وكان حُلْمُ الغُرَباءِ
مُضْغَةً من الجُنونِ
حفْنَتَيْ شَفَقْ
جمراً وياسمينْ
ملءَ الأواني المُسْرَجاتِ بالحنينِ والعَرقْ

* * *

كان نسيمُ الليل مَوَّالاً لها
كان النشيجْ
وشْمَ حريقٍ في ذراعيها
على الصدرِ الذي أرْضَعني
على العُنُقْ
(سيَّارةُ الإسعافِ) كانت صَرَخات الجارةِ العمياءِ
والتَّنُورِ والصَّدْرِ الجدار
ذكرى (الرِّفاعيِّ)(١) الذي ليسَ ينامْ
وَكْراً وأفراخَ حمامْ
و (قُلَّةً).. وَحُجْرَ أُفْعُوان

* * *

كنتُ صغيراً
حينَ كان النيلُ والبحرُ كبيرَيْنِ
رداءيْنِ لمنْ يحملُ أسرارَ العبورْ
الموجُ يَعْلوني
الموجُ عالَمِي الغريرْ
وانشقَّ بيننا قَمرْ
(اسكندريةُ) الغمامةُ التي تَبَرَّجتْ
عُصْفورة زرقاء
قَلْبُكِ نبعٌ أرجوانيٌّ.. وحُبِّي
شَفَةٌ صَمَّاء

* * *

كنتُ حَوارِيَّ السماءِ قَبْلَ أنْ
أحْمِلَ أكفاني وصُلباني
صَفِيَّ الأنبيَاءِ
وحينما نَفَضتُ أوْزاري
وأوغلتْ بي رحلةُ الفرارْ
في رِحلة النارِ
ثكلتُ تحتَ النِّيلِ أشعاري

* * *

ما تملكين من فُؤادي بَعْدَما
تناثرتْ حَبَّاتُهُ بينَ طَواحِينِ الفِراقْ
شِلْواً على يَدِي
على قَبْرِ أبي
صَدْرِ الرِّفاقْ
شِلْواً على لَحْدِي

على ذراعها؟
أيَّتُها اليَمامَةُ المُهَاجِره
فراشةً مَذْعُورةً على الشَّفَقْ
من أيْنَ لي أغنيةٌ على الطريقْ
ولا عِناقَ لا وَداعَ لا طريقْ
وبيننا شِلْوُ هِلالٍ يَحْتَرِقْ

* * *

أَيَّتُها الحَمامَةُ النِّيليَّةُ المُطَوَّقَهْ
فوقَ سريرِ النَّخلِ ما بينَ (العَلالي)[2] واللَّيالي الشَّبِقَهْ
تَنتظرينَ عَوْدتي
أنا الذي ما أَبْحَرْتْ سَفِينتي
حتَّى أَعُود؟
حينَ التَقَيْنا كنتُ في القاعِ
بلا سَفِينْ
رِيحاً ولا شِراعْ
يَجرِي على النِّيلِ
كَهْفاً ولا سِرَاجْ
يحدو مَواويلي
وبيننا ذِكرى
فانْتَظِريني كي أَعُود

* * *

يَحْتَشِدُ الآنَ جميعُ الأَشْقِياء
فوقَ مِياهِ النِّيل فوقَ الغرباء
والتابعونَ القابِعونْ
تحتَ مِياهِ النيلِ رَهْن الأَوْلِياء
وها أنا وَحْدِي على الأعرافِ
مَنْفِيّاً أُغَنِّي
حُلْمَ بِلادي والعَذابِ
يا حمامتي المُطَوَّقَهْ
رَهْنك يا حُلْمَ الترابِ والسَّحابِ
يا وحيدتي المُفارِقه
وَحْدِي يا يَمامتي المُهاجره
وَحْدَكِ يا قاهِرَتي
مَدِينتي المُنَوَّره
أموتُ رهْنَ الشُّهداءِ يا مُطَهَّرَهْ
بين قِباب النَّاصِرَهْ
وأُغنياتِ الشُّعَراءِ السُّجَناء

* * *

لستُ صريعَ الحُبِّ لَكِنِّي أنا الشَّفِيعْ
لستُ شفيعَ البغضِ لكنِّي أنا الصَّرِيعْ
فانْتَشِرُوا في خُطْوَتي
ضَعُوا على لَحْدي بقايا عالَمي
ونَقِّروا تحتَ حِياضِ مُهجتي
صَلُّوا على دَمِي
فوقَ جناحِ شَمسِنَا السَّوداءْ
واغْتَسِلُوا في مُقْلَتي بلا دُمُوع

* * *

انْتَظِرُوا الذي يحينُ بَعْدَنا
ورداً على نَجِيع
شمساً من الحَرِيقْ
وانْتَشِرُوا في خُطْوَتِهْ
طِفْلاً ولا أَفْعَى
شيخاً ولا مَنْفَى
واسْتَقْبِلُوهُ بالرَّبِيعْ
والنِّيلِ والهديل والشموعْ
انْتَشِرُوا
وانْتَصِرُوا

وهران

هوامش:

(١) **الرفاعي**: الدرويش الذي يستخرج الأفاعي من الشقوق بالتعاويذ والرقى في معتقد الطبقة المسحوقة من سكان الأحياء الشعبية نسبة إلى الإمام الرفاعي من كبار المتصوفة في التاريخ العربي المصري.

(٢) **العلالي**: من العامية المصرية بمعنى الأعالي إشارة إلى موال «يا نخلتين في العلالي».

قصة قصيرة

الساعة الالكترونية (١)

مصطفى زيات

... وفي نهاية السقف الخشبي للممر الرئيسي للخيمة نصبت ــ منذ زمن ليس ببعيد ــ ساعة الكترونية مستطيلة الشكل طولها ستة أمتار ــ يقارب عرض الممر ــ وعرضها أربعة أمتار، وسطحها كله مغطى بآلاف المصابيح الكهربائية الصغيرة المختلفة الألوان. وتنقسم الساعة إلى قسمين، سفلي وعلوي، يفصل بينهما خط مستقيم من الضوء الأحمر.

والقسم السفلي ــ وهو ضيق لا يتجاوز عرضه المتر الواحد ــ مخصص لحساب الزمن الذي يتحدد بواسطة ستة عشر رقمًا يصنعها ضوء أصفر على أرضية مضيئة بيضاء، والأرقام ــ من اليسار إلى اليمين ــ الأربعة الأولى للأعوام، ثم اثنان للشهور، فاثنان للأيام، فاثنان للساعات، فاثنان للدقائق، فاثنان للثواني، وأخيراً اثنان لأعشار وأعشار أعشار الثانية.

أما القسم العلوي ــ وهو أعرض بكثير من القسم السفلي إذ يتجاوز عرضه ثلاثة أمتار ــ ترتسم عليه الصور والكلمات التي يصنعها كبير المهندسين بالأضواء المختلفة الألوان، وهو في غرفته الصغيرة في الجهة المقابلة من الخيمة.

والساعة ــ كما قيل ــ أحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا المعاصرة دقة وتعقيداً، فهي ــ لدقتها ــ تستطيع حساب أجزاء أعشار الثانية. وقد اضطر المسؤولون في الخيمة ــ لشدة تعقيد الساعة ــ لإرسال بعثة من أربعة مهندسين خارج الخيمة للتدرب على كيفية تشغيلها وصيانتها، وأمضوا في ذلك ثلاثة شهور.

يوم تدشين الساعة كان من أيام الخيمة المشهودة، فقد امتلأت مدرجات الخيمة ــ المزدانة بالأعلام والصور وآلاف الأضواء الملونة ــ وحلبتها وممراتها ــ منذ الصباح ــ بآلاف المتفرجين الذين جاءوا يشاهدون الاحتفال الذي شاركت فيه ثلاث فرق موسيقية ــ عدا الفرقة الرسمية للخيمة ــ يومها رقص الجميع، وغنى الجميع، حتى حراس الخيمة شاركوا المتفرجين في الرقص والغناء.

وحين وصل ــ قبيل الظهر ــ كبار الشخصيات يرافقهم أعوانهم ومساعدوهم ومجموعة كبيرة من الصحفيين والمصورين مع آلات تصويرهم وتسجيلهم المختلفة، أخليت الحلبة والممرات وتجمع المتفرجون في المدرجات، وأخذ الحراس أماكنهم، وسارت لجنة الاستقبال، على رأسها كبير المهندسين نحو المدخل الرئيسي للخيمة. وعلى أنغام الموسيقى دخل الساحر العظيم، فهو راعي الاحتفال، وعلى يمينه رئيس الحرس بلباسه الرسمي، وعلى يساره البهلوان، وخلف الثلاثة وإلى جانبيهم لفيف من كبار الشخصيات بثيابهم الأنيقة وابتساماتهم المشرقة، ومع تصفيق الجميع ــ من متفرجين وحراس وشخصيات وضيوف ــ وهتافاتهم قصَّ الساحر الشريط الأحمر، وأضيئت الساعة للمرة الأولى، وظهر في قسمها الأعلى، وبين زهرتين حمراوين من الأضواء، وعلى أرضية مضيئة بيضاء كالحليب، كلمتا «أهلاً وسهلاً» بضوء لمَّاع أخضر، وبثلاث لغات.

وفي القسم السفلي أضيئت الأرقام الستة عشر بلون أصفر، وعلى أرضية بيضاء، كالحليب أيضاً، وكان الرقمان الأخيران، في أقصى اليمين، يتغيران بسرعة تعجز العين عن ملاحقتهما.

توجه الساحر ــ بعد أن اطمأن على عمل الساعة ــ نحو طاولة صغيرة وسط الحلبة، كما توجه كبار المدعوين والضيوف نحو مقاعدهم، وهدير التصفيق والهتاف ما زال مستمراً منذ قُصَّ الشريط وأضاءت الساعة.

بدأ الساحر ــ بعد أن توقف المتفرجون والحراس عن التصفيق والهتاف الذي لم ينقطع إلا بإشارات متكررة من رئيس الحرس ــ كلمته بتهنئة نفسه على الشرف العظيم الذي ناله برعاية هذا الاحتفال، ثم أشاد بهذا اليوم وبصانعيه، وأكد بحزم أنه خطوة كبيرة على طريق التقدم والعلم والحضارة، كما أشار إلى

(١) فصل من رواية بعنوان «الاستعراض العظيم».

الجهود الجبارة والأموال الكثيرة التي بذلت وبسخاء، لتحقيق هذا الكسب العظيم لهذه الخيمة العظيمة. وقال كلاماً كثيراً آخر.

ولم ينس في نهاية كلمته أن يرحب باسم كبير المهرجين، وباسم جميع المتفرجين، وباسمه الشخصي، بضيوف الخيمة من أبناء الخيم الصديقة، وقد قوطعت كلمته مراراً بعواصف من التصفيق الحاد والهتاف الصاخب. بعد ذلك ألقى أحد شعراء الخيمة، وهو في الوقت نفسه أحد مهرجيها، قصيدة طويلة نعى فيها زمن التخلف الذي مضى بلا رجعة، وأشاد بعصر النور والتجديد والازدهار الذي أشرق اليوم.

شكر المسؤولين وبارك جهودهم، ودعا لهم بطول العمر والبقاء، وأكد استعداده لبذل كل عمره وكل أبنائه في سبيل مرضاتهم مردداً:

«عمري فداكم، فديتكم عمري، إبني فداكم، فديتكم إبني» أكثر من عشرين مرة.

ثم هنأ المتفرجين برؤيتهم لهذا اليوم الذي يساوي عمراً كما هنأهم بوجود صانعي هذا اليوم في خيمتهم، واستغرب ــ في نهاية قصيدته ــ كيف يصمت البعض في مثل هذا اليوم الذي أنطق الحجر ــ ملمحاً بذلك إلى شاعر الخيمة الصامت منذ زمن بعيد ــ ووعد المتفرجين ــ بعدما رأى من تصفيقهم وهتافهم وصفيرهم ــ بقصيدة، بل بقصائد كثيرة أخرى، أجمل وأحلى، في الأيام المقبلة، ويوم الاستعراض العظيم.

ثم ألقى معاون رئيس الحرس كلمة، أهم ما جاء فيها أنه يشعر اليوم بأن الخيمة أصبحت أقوى من أي يوم مضى. وبعده ألقى أحد المتفرجين قصيدة زجلية مليئة بالدعوات والشكر والتهنئة.

ثم بدأ الغناء والرقص على أنغام الموسيقى الصاخبة، بعد قليل توجه الساحر وكبار المدعوين والضيوف يتقدمهم كبير المهندسين إلى ممر ضيق ينتهي إلى غرفة صغيرة لتشغيل الساعة، بينما تابع المتفرجون والحراس رقصهم وغناءهم في حلبة الخيمة وممراتها.

تحلق المدعوون حول الطاولة الكبيرة المليئة بمئات الأزرار المرقمة والملونة والمضيئة، وعشرات المفاتيح. قدم معاون كبير المهندسين للزوار قطع الحلوى وعلب الشراب المستورد المثلج، بينما كان كبير المهندسين يسحب كرسيه الدوار المتحرك إلى زاوية الغرفة ويعود إلى مكانه في منتصف طرف الطاولة أمام الشاشة التلفزيونية التي وضعت في منتصف الطرف المقابل، والتي يظهر عليها ما يظهر على لوحة الساعة الكبيرة.

راح كبير المهندسين يشرح ــ باضطراب في بادىء الأمر ــ كيفية عمل أقسام الساعة، مبتدئاً بالقسم السفلي منها، موضحاً شرحه بالتجارب العملية.

ضغط زراً معيناً فتحولت الأرقام الستة عشر ــ في الشاشة التلفزيونية على الطاولة وفي الساعة الكبيرة في الخيمة ــ إلى أصفار صفراء. ضغط زراً آخر فزالت الأصفار، وبقيت أرضية القسم السفلي مضيئة بيضاء، سحب مفتاحاً إلى الأمام فانطفأ القسم السفلي نهائياً، كل ذلك والقسم العلوي باقٍ على حاله. دفع المفتاح للخلف، وضغط الزرين بالتتالي، فعادت الأرقام لعملها المعتاد مرة ثانية.

نبّه كبير المهندسين زواره إلى أن القسم السفلي من الساعة يعمل ــ أيضاً ــ كآلة حاسبة الكترونية، ثم أجرى بعض عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة، وكانت النتائج تظهر صحيحة على الشاشة التلفزيونية فتمتلىء وجوه المدعوين بالفرح والغبطة وتظهر على الساعة فتمتلىء الخيمة بصيحات العجب والاندهاش الصادرة عن المتفرجين ــ الذين كفوا عن الرقص والغناء ــ وراحوا يراقبون بعيون محدقة وأفواه فاغرة ورؤوس معلقة ووجوه هاشة باشة، كوجوه أطفال يتفحصون ثيابهم الجديدة وألعابهم ليلة العيد، يشوب ذلك كله شيء من الخشوع والرهبة الصوفية.

بعد ذلك بدأ كبير المهندسين ــ وبثقة أكبر ــ شرح عمل الأزرار والمفاتيح الخاصة بالقسم العلوي من الساعة، وأتبع شرحه بتجارب عملية فضغط زراً معيناً فغابت الكلمتان «أهلاً وسهلاً» والزهرتان الحمراوان من الشاشة والساعة وظهرت لوحة القسم العلوي ــ في الشاشة والساعة ــ بيضاء ناصعة، ثم سحب مفتاحاً إلى الأمام فانطفأ القسم العلوي نهائياً.

تابع كبير المهندسين ــ بعد أن نظر في وجوه زواره ــ فدفع مفتاحاً إلى الخلف، فأضاء القسم العلوي باللون الأبيض، ثم ضغط ــ بالتتالي ــ وبسرعة ــ وكمن يضرب على الآلة الكاتبة ــ مجموعة أزرار، وتوقف لحظة قبل ضغط الزر الأخير، فظهرت على القسم العلوي كلمتا «يا خيمة الأمل» صنعتها الأضواء الزرقاء الفاهية، ضمن إطار عريض من الأزهار المختلفة الألوان.

نظر الزوار إلى الشاشة ثم إلى الساعة ــ من خلال جدار الغرفة الزجاجي ــ وتهامسوا:

ــ يا للروعة!

ــ يا للدقة!

ــ يا للتقدم!

وتصايح المتفرجون:

ــ إنه زمن العجائب!

ــ كالحلم!

ــ لا يصدق!

ــ غير معقول!

ــ سحر!

ــ بل أقوى من كل سحر.

وهمس أحد المتفرجين في أذن صاحبه ـ متلفتاً:
ـ ترى هل يستطيع ساحرنا العظيم مثل هذا؟
فأجابه صاحبه ـ مستنكراً بهز رأسه هزة خفيفة:
ـ هِهْ، هِهْ.

الجميع ـ مدعوون ومتفرجون وحراس ـ تغمرهم السعادة والفرح، ولكن فرح الجميع وسعادتهم لا يساويان ولو جزءاً بسيطاً مما يشعر به كبير المهندسين، فهو يشعر بأن آلته الحاسبة الالكترونية بأرقامها الستة عشر لا تستطيع حساب أبسط الأجزاء مما يشعر به الآن. ضغط زراً فعاد القسم العلوي أبيض ناصعاً، ثم ضغط ـ بالتتالي ـ وبخفة، كعازف ماهر، مجموعة أزرار فظهرت على اللوحة صورة كبير المهرجين صنعتها الأضواء الوردية على أرضية خضراء مزركشة بالورود والعيون والأزهار الصغيرة الملونة.

صفق الزوار داخل الغرفة بهدوء، بينما ضجت الخيمة ـ بعد هدوء نسبي ـ تصفيقاً وهتافاً لا يوصفان. ضرب كبير المهندسين جبينه برؤوس أصابعه، بعصبية، ضربة خفيفة، وخاطب الساحر:

ـ كدت أنسى، للساعة ذاكرة!

حرك كبير المهندسين مفتاحاً باتجاه اليمين، ثم ضغط زراً مرقماً بالعدد واحد فعادت اللوحة الأولى «يا خيمة الأمل»، ثم ضغط زراً مرقماً بالعدد اثنين فظهرت اللوحة الثانية «صورة كبير المهرجين». تابع كبير المهندسين ـ بعد فترة صمت:

ـ كما أنها تعمل بصورة آلية ذاتية.

ثم حرك أحد المفاتيح باتجاه اليسار، وضغط الزرين المرقمين السابقين، فبدأت الساعة تعمل آلياً مظهرة ـ بالتناوب ـ «يا خيمة الأمل»، «صورة كبير المهرجين»، «يا خيمة الأمل»، «صورة كبير المهرجين»، «يا خيمة الأمل»، وهكذا. . .

تابع كبير المهندسين ـ والساعة ما زالت تعمل آلياً ـ مخاطباً الساحر:

ـ وهي تحوي آلة تسجيل ضخمة.

وضغط زراً، فصدحت الموسيقى، خافتة في الغرفة، صاخبة في الخيمة، ترافق اللوحتين المتناوبتين في الظهور في القسم العلوي من الشاشة والساعة.

تصفيق هادىء في الغرفة، وحاد، مع هتاف صاخب في الخيمة.

كاد المتفرجون يعاودون الرقص، غير أن كبير المهندسين أوقف ذلك حين ضغط زراً فعادت اللوحة بيضاء كالحليب.

وتتابع الضغط على الأزرار، وتتابعت اللوحات بشكل أسرع قليلاً. كانت اللوحة الثالثة «هلا يا زمن النعيم هلا»، وقد كتبت الكلمتان الأولى والأخيرة بخط ولون يخالفان خط ولون الكلمتين في الوسط، والكلمات الأربع ضمن إطار من الأشكال الهندسية البديعة.

أما اللوحة الرابعة فكانت صورة الساحر بلباسه التقليدي الأسود وبقبعته وعصاه السوداوين.

واللوحة الخامسة «خيمتنا أقوى الخيمات» في إطار من السيوف والدروع والأقواس والسهام.

تبعتها اللوحة السادسة وهي صورة رئيس الحرس بلباسه الرسمي، ثم «خيمتنا لا تضاهيها خيمة» ثم «صورة البهلوان».

ثم تتابعت اللوحات ـ وبشكل أسرع فأسرع.

«كلمات»، «صورة دب على عينيه نظارتان كبيرتان يقرأ في مجلد ضخم»، «كلمات»، «صورة فيل يقف على قدم واحدة»، «كلمات»، «صورة قرد». . . كلمات وصور لا تنتهي. . .

ذهب كبار المدعوين والضيوف لمأدبة الغداء، بينما بقي المتفرجون والحراس في الخيمة يتابعون الرقص والغناء، حتى ظهرت على اللوحة ـ بعد منتصف الليل ـ وفي إطار من الأيدي الملوحة، كلمتا «إلى اللقاء».

كان يوماً لا ينسى، راح المتفرجون يؤرخون به أحداثهم الهامة من زواج وافتراق وولادة متعسرة ومرض وموت وسفر بلا عودة. . . فهذا تزوج قبل تشغيل الساعة بأسبوع، وتلك فقدت زوجها ـ وهو في ديار الغربة ـ بعد تشغيلها بأسبوع، وهذه وضعت ابنها الكبير ليلة تشغيل الساعة، وتلك مات ابنها البكر ـ متسمماً ـ صبيحة تشغيلها وهذه مات أخوها ـ بحادث مؤسف غامض مفاجىء ـ قبل تشغيل الساعة بيومين، وذاك كسرت ساقه ـ أثناء العمل ـ بعد تشغيلها بيومين.

وكثيرون سرقت منازلهم يوم الاحتفال، وأثناء انشغالهم بالرقص والغناء، وآخرون دخلوا السجن ـ قبل الاحتفال وأثناءه وبعده ـ ولم يخرجوا منه حتى الآن.

ولكن المتفرجين سرعان ما استبدلوا في تأريخهم بيوم تدشين الساعة يوم عطلها الأول، الذي أصاب قسمها الأعلى، فأصبحت الكلمات والأشكال تظهر على اللوحة مغلوطة مشوهة.

في الحقيقة كان العطل ـ بادىء الأمر ـ بسيطاً، فقد اكتشف كبير المهندسين أثناء أحد عروض الاستعراض الكبير التجريبية، أن الساعة تبدل حرف الميم باءً، حين ظهرت «يا خيمة الأمل» «يا خيبة الأبل» فجرب لوحة أخرى فظهرت «خيبتنا أقوى الخيبات» ثم «خيبتنا لا تضاهيها خيبة» و «هلا يا زمن النعيب هلا»، وهكذا بقية اللوحات. . . كما ضاع انتظام الأشكال، فبدت أوراق الأشجار مقطعة مفصولة عن الأغصان، والأغصان متكسرة مفصولة عن الساق، والساق منحنية متموجة غير ثابتة، كما انقلب الأخضر أسود، والأبيض بنياً، والوردي

رمادياً. أما رسوم الحيوانات والأشخاص فصارت تظهر بعيون محدقة وأفواه كبيرة وأنياب طويلة، وبألوان وأوضاع مرعبة.

كان يوماً مريعاً أقلق المشرفين على الاستعراض وأحزنهم، وكان كبير المهندسين أكثرهم شقاء وحزناً وخوفاً، بل إن شقاءه وحزنه وخوفه فاقت سعادته يوم تشغيل الساعة. ما العمل؟؟ سؤال طرحه الجميع ـ والاستعراض الكبير قريب ـ حاول كبير المهندسين ومعاونوه إصلاح العطل وبذلوا في ذلك أياماً عديدة وجهوداً مضنية، ولكنهم أخفقوا في ذلك. استبدل بكبير المهندسين مهندس آخر، واستبدل الآخر بآخر، ثم بآخر، وفشل الجميع، فكان لا بد من استدعاء الخبير الأجنبي الذي تمكن ـ مع طاقمه ـ وبأدواته الحديثة جداً من إصلاحها، فعادت الفرحة إلى القلوب والبسمة إلى الوجوه.

راح المتفرجون ـ بعد أن اطمأنوا على سلامة الساعة ـ يتساءلون عن أسباب العطل.

بعضهم يؤكد أن الخبير وجد صرصاراً ميتاً بين الأسلاك. وبعضهم نفى ـ مستغرباً ـ أن يكون صرصاراً، بل هو فأر كبير أو جرذ قرض أحد الأسلاك فسبب العطل ومات بالصدمة الكهربائية ـ (ذكرني ذلك بالاعدام بواسطة الكرسي الكهربائي) ـ ويبررون اعتقادهم هذا بالحملة الكبيرة التي نظمت للقضاء على الحشرات والقوارض في الخيمة.

وقال البعض ـ من ذوي العلم والثقافة ـ إن انخفاض وارتفاع شدة التيار الكهربائي المتكرر هو سبب العطل، فالساعة الكترونية دقيقة حساسة وهي بحاجة لتيار كهربائي منتظم بشكل دقيق، وقد تم فعلاً إحضار المنظم الخاص، الذي أوصى به الخبير الأجنبي، بطائرة خاصة.

وهناك من يرى أن عطل الساعة كان نتيجة عملية تخريب ويتهامسون حول حملات التفتيش الأخيرة واعتقال بعض المشبوهين. وقيل أيضاً: إن وراء العطل رجالاً من الخيم الأخرى التي لا يروقها أن ترى خيمتنا متقدمة مزدهرة.

وقيل: إن أحد المهندسين ـ من معاوني كبير المهندسين ـ هو الذي عطل الساعة لأنه كان يطمع في منصب كبير المهندسين.

قيل: رجال رئيس الحرس!

وقيل: رجال الساحر!

وقيل: رجال البهلوان!

ولكن أغرب ما قيل هو أن كبير المهندسين هو الذي عطل الساعة بنفسه، ودافعه في ذلك رغبته في قضاء فترة من الوقت خارج الخيمة للقيام بدورة تدريبية على إصلاحها، لا سيما أنه وعد زوجته ـ كما أكدت صاحباتها ـ برحلة خارج الخيمة للسياحة والتبضع.

على كل حال فجميع هذه الأقوال، وغيرها كثير، تلاشت بالتدريج بعد عودة الساعة للعمل.

لكن الفرحة بإصلاح الساعة لم تدم طويلاً، فبعد أيام فقط تعطل القسم السفلي فبدأت الأرقام تعد عداً عكسياً تنازلياً، فراحت الثواني والدقائق والساعات تعود للوراء، وبسرعات معكوسة أيضاً، إذ أصبحت الدقائق أسرع من الثواني، والساعات أسرع من الدقائق، والأيام أسرع من الساعات، والشهور أسرع من الأيام، والسنوات أسرع من الشهور. ففي دقيقة واحدة كانت ساعة الخيمة ترجع إلى الوراء سنوات.

والحقيقة أن المتفرجين لم يستاؤوا لهذا العطل كما استاؤوا للعطل الأول.

وبعد أيام تعطل القسم العلوي مرة ثانية أيضاً، وأظلمت الساعة بقسميها.

راحت أقاويل المتفرجين تنتشر مضيفة إلى ما قيل في المرة السابقة قولهم: إن الخبير الأجنبي الذي أصلحها في المرة السابقة تعمد جعل بعض أسلاكها ضعيفة، وقالوا: إن الرطوبة أدت إلى صدأ الأسلاك ثم انكسارها، وقالوا: إن الحرارة أدت إلى انصهار الأسلاك وانقطاعها. قالوا وقالوا وقالوا...

فقد المتفرجون اهتمامهم بهذه الساعة، وبأعمالها وبأعطالها، كما فقدوا الأمل بإمكان استمرار عملها بشكل جيد، وأصبحت ـ بعد أن كانت يوماً للتأريخ ـ مثالاً للخطأ والخلل والفوضى في الزمان والمكان والقول والعمل، وصارت مجالاً للسخرية ـ حتى في الخيم الأخرى ـ إذ صار تشبيه إنسان ما ـ في قوله أو عمله ـ بساعة الخيمة من أكبر الإهانات.

قيل إنهم قرروا استبدالها بساعة جديدة، وإنهم شكلوا لجاناً من المسؤولين والإداريين لذلك.

وقيل إنهم قرروا إصلاحها من جديد، وإنهم شكلوا لجاناً من الاختصاصيين والفنيين لتنفيذ ذلك.

ولكن، ها هو الاستعراض العظيم، وكلا القرارين لم ينفذ، والخيمة ـ لا تزال ـ تعيش بدون ساعة.

أما غرفة كبير المهندسين فتحولت ـ مع الأيام ـ وبشكل شبه رسمي ـ لأن أكثر مستخدميها من حراس الخيمة ـ إلى مرحاض عام.

حلب ـ مصطفى الزيات

بطاقات

عبدالكريم الناعم

دُرّ

بارِقةٌ على شَفَهْ
مُرْتَشفَهْ.
يا درّةً مضاءةً بالابتهاجْ
قلبي سِراجْ

* * *

بارقةٌ ناشبةٌ على ذؤابةِ النخيلْ
(يا عيني.. آ. يا ليلْ)..
يا درّةً خارجةً من شاطئ الأصيلْ..
قلبي: سبيلْ

* * *

بارقةٌ خارجة من آخر المطافْ
على ارتشافْ
يا دُرَّةً مضاءَةً بغرّة الفرسْ..
قلبي: قبَسْ.

* * *

بارقةٌ على نزيفْ
وطائر يجيءُ في تفتّح الخريفْ

● ● ●

استفهام

منذُ كمْ..
تبتدئينَ دورةَ الورودْ..
ومنذ كمْ..
تُواشجينَ بينَ هذا القلبِ والردى،
وطائِرِ الرعودْ..
تفتحينَ لهفتي بطائِرِ الألَمْ..
يا آمرأةً من أُقْحُوانْ..
يا جسداً من مهرجانْ..
إنّي على صراطِ هذا القلبِ
أقتفي براءةَ القلمْ..
....
....
إلى متى..؟
ومنذ كمْ؟!

● ● ●

مَـوعـد

ألموعِدُ المضروبُ بين شُعلةٍ في
القلب وانكسار ذلك البريقْ
مُتوّجٌ بالصيفِ والندى،
ووردةِ الحريْق

* * *

بين لَيْلَكِ الصباحِ والأفاريزِ
الوثيرةِ اكتفيتُ بالسؤالِ عن
مسافريْن موغِليْن...

* *

اللَّيْلَكُ الجميلُ مُغدِقٌ،
والليلُ مُطرِقٌ،
وأنتِ نجمةٌ موثوتةٌ..

ساطعةٌ . . ،
مابينَ نخلتيْن.

• • •

نـــكـــد

العشبُ أخضرُ
عيناكِ خضراوانْ
الوقتُ حارسٌ مُسَوَّرُ
بالماءِ،
والرّهانْ

* * *

العشبُ أخضرُ
عيناكِ خضراوانْ:
الوقتُ غابةٌ من الأقداحِ والدِّنانْ،
والقلبُ مُقمِرُ.

* * *

العشبُ أخضرُ:
عيناكِ غابتانْ
والوقتُ حارسٌ مُزَنَّرُ
بالنخل والألحانْ.

* * *

العشبُ يانعٌ
القلبُ يابسٌ . .

• • •

سَـــفَـــر

الطائرُ المسجونُ بين حَدَّيْ نبضِهِ،
وأوّل السماءْ
لم يَدْرِ كيفَ شاهَدَ اخضرارَهُ
في النّارِ فارتدى أسرارَهُ،
أشواقَه،
وغلّ في عَبَّابِ ذلك الهواءْ . .

* * *

الطائرُ الذي أَحبَّ نَزْفَهُ،
أوتارَهُ، . .
على اشتعال عمرِهِ،
ينتظرُ الميناءْ . . .

• • •

آفاق الحداثة الشعرية
في ديوان عبدالكريم الناعم «دارة»

ممدوح السكاف

ـ ١ ـ

تواجه القصيدة العربية الحديثة أو المعاصرة منذ السنوات العشر الأخيرة مأزقاً حاداً وبليغاً، نستطيع أن نطلق عليه مأزق المراوحة أو السكونية إذا كنا متفائلين أو مأزق الانحسار والتراجعية إذا كنا متشائمين. ذلك أنه بعد أن رحل روّاد الحداثة الشعرية عن عالمنا تباعاً ولحدوا في قبورهم (السياب، عبدالصبور، حاوي) كان من المتوقع أن تستمر طريقتهم في التحديث صُعداً إلى فوق، أو تنويعاً على وتر تجديدهم الشعري. لكنّ الذي حدث أنّ التجريب لدى الأجيال اللاحقة لهم أخذ شكل اضطراب وغيمومة في الرؤيا أكثر من شكل الإبداع الفعّال النافذ، وهكذا تاهت القصيدة العربية الحديثة في متاهات اللاوعي والهلوسة والرجفان الشعري أو غابت في أفق (السمترية) والرجوعية والتكرار والنمطية وأضحت على الحالين مصابة بفقر دم عميم لولا بعض الأصوات المنبورة التي يتردد صداها ويتجاوب رجعها هنا وهناك في أرجاء الوطن العربي، محاولة أن تطور أساليب الأداء الفني في إهاب القصيدة لترسم فوق لوحة الحداثة خطوطاً ثورية بألوان مقتحمة وضربات ريشة عنيفة، من هذه الأصوات في سورية صوت الشاعر عبدالكريم الناعم في جماع تجربته الشعرية، وخاصة في المراحل المتأخرة منها.

ـ ٢ ـ

في ديوانه الأخير (دارة)(*) تتجلى محاولةُ الشاعر الجادةُ في القبض على جسد الحداثة الشعرية واعتناقِه والدخولِ في عالمه المريع الجديد المتصادم المرتبك، الفسيح المتسع لكل قادم موهوب يريد أن يترك بصمة على جلده ونبوةً على تضاريسه.

ولكن قبل أن نناقش جانباً من هذا الديوان لا بد لنا أن نتساءل تساؤلاً مشروعاً: ما هي الحداثة في الشعر؟ أو ما هي الحداثة الشعرية؟.. وعندي أن تكون حديثاً في الشعر، معناه قبل كل شيء أن تكون حديثاً في الحياة. وعندي أن معايشة الحياة بحداثة تقود بالحتمية إلى الحداثة الشعرية، ولكن كيف نعيش الحياة بحداثة لنصل إلى حداثة الشعر؟.. هذا السؤال يلخص موقف الشاعر ورؤيتَه للوجود وفلسفتَه تجاه المواقف والظروف والحالات والانفعالات التي يحياها.

إن لأي شاعر مبدع خلاق عالمين، عالماً خارجياً يُحسّ به ويتفاعل معه ويستمد منه نبضَ الواقع، وحركة الأحداثِ اليومية ودلالات التطور والتغير، وعالماً داخلياً صرفاً يُكَوِّنه ويرسم أجواءه ويشيد قناطره وأبهاءه من تأملاته في ذاته كخلية في المجتمع أولاً وكنسيج له تفردُه وخصوصيته وملمسه ثانياً، ومن تحصيل الحاصل أن ينعكس العالم الخارجي بكل صخبه وزخامته وامتلائه والتهاب الحياة في أعطافه على العالم الداخلي للشاعر بفيض فورانه واندفاعه وبراكين هواجسه وتساؤلاته بعد أن يتصفّى في مصفاة مشاعره وأحاسيسه وينضج على نار معرفته وخبرته. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حداثة العصر الذي يعيش الشاعر في لهيب أُواره وما يفرزه من معطيات حضارية على

(*) «دارة» مجموعة شعرية صدرت عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨٢.

كل الصعد، لا بد أن تكون حافزاً من مجموع الحوافز التي تدفع الشاعر لأن يكون حداثياً. فالشاعر الذي ينصهر في أتون العصر لا بد أن يكون شاهداً على عصره وعلامة من علاماته وإذا لم تنعكس السمات العصرية (تشكيل، هندسة، تناظر، تنام، وعي، عمق، جدلية) فإنه يعتبر شاعراً عاش في زمن عصره ولم يعش لزمن عصره، لأن المعاصرة تزامن يعيشه كل شاعر بينما الجدة تفاعل حضاري متطوّر وشموليّ.

والحداثة عندي كمفهوم ما يزال غامضاً، أولاً لأن لكل عصر حداثتَه وثانياً لأن لكل شاعر حديث متميز حداثتَه الخاصةَ به أيضاً، لكنني أعتقد أن الحداثة تعني فيما تعنيه التجريبَ المستمرَ للأشكال الأدبية والثورة على النمطية الأسلوبية المستعبِدَة والخروجَ من الأقفاص المتوارثة، بل إنني أعتقد أن لكل نص حديث حداثتَه الشخصية، أقصد حداثته المميزة له عن نص حديث آخر كتبه الشاعر نفسه. إنني أتصور أنّ الحداثة عالم متجدد البُنى والأساليب، إنها مغامرة مستمرة في صميم النص الشعري مضموناً وأداء، لذا فهي مفتوحة الآفاق باستمرارٍ على الجديد، هاجسها الأول والأخير تقديمُ عملٍ شعري يحطم ما سبقه ويتجاوزُه إلى أفق مجهول، لكن هذا الكلام يبقى سائباً إذا لم نحدد مفاصله، لذا فأنا أعتقد أن الحداثة تكمن في مفصلين الأول هو مسألة الرؤية الشعرية، عبر أنساغها التي لا تكاد تُرى أو تُحس، وبدهي أن الرؤيا محاولة كشف ومحاولة تجاوز، ولكي نتجاوز لا بد أن يكون هناك ما نتجاوزه (قاعدة الواقع التي تنطلق منها الرؤيا) والتي هي بالتالي حصيلةُ كل تراثنا الماديّ والمعنوي. ومن هنا، ولكي تكون الرؤيا أشد صفاء وأبعدَ مدى، لا بد أن تتجمع في بؤرتها كلُّ خيوط الضوء الشفافةِ عبر الماضي والحاضر، ومن هنا أيضاً كان مرورُ رؤيا القصيدة الحديثة عبر تراثنا الأدبي دلالةً من دلالات صدقها وأصالتها ونفاذها، فبمقدار ما تنفتح عينُ الشاعرعلى الحاضر إلى أن تُفعم به، وبمقدار ما تمتدّ شبكةُ أعصابها وشرايينها عبر ماضيه فإنه يستطيع حين يُطبقُ أجفانَه أن يَمْرُقَ من بؤرة موقفه الواضح نقياً مكتنزاً إلى المستقبل. هذا، في رأيي، هو مَفْصل الحداثة الأول. أما المفصل الثاني فهو يتعلق بمسألة الإبداع الشعريّ لا في عملية الإيصال الشعري، فالقصيدة الموروثة يهمها أن يفهمها القارىء أو السامع، لذا فهي واضحة في أدوات توصيلها تهندس نفسها حال كتابة مطلعها مضموناً وألفاظاً وتراكيب وصوراً شعرية، وتظل رؤيتُها ترتطم بجدرانها مستنزفةً دماءها إلى حد الموت، بينما تُفرّعُ القصيدة الجديدة وتورق بحرية تامة لا يحكم امتدادَها إلا صفاءُ رؤيا الشاعر، يهمها أن يعيشها القارىء أو السامع لذا فهي متشحةٌ بوشاح موحٍ من الغموض والضبابية في أدوات توصيلها، تلد دون هندسة مسبقة، هي بنتُ لحظتها وخارجةٌ من رحم ذاتها لا من أرحام التجارب السلفية السابقة عليها.

وهكذا فلعلّي لا أبالغ إذا قلت إن حداثة الشعر الحديث هي بمعنى من المعاني ألا يكرّر الشاعر نفسَه في النص الشعري الذي يكتبه، أن ينكر النص السابق ويتشوفَ إلى خلق حالة حداثية جديدة في النص اللاحق. إن الحداثة بهذا المفهوم الشخصي تعني الثورة على زمن النص الشعري، لذا فهي تعادي الماضي المتكلّسَ وتصادق الحيَّ منه، وتنطلق طامحةً إلى أفق المستقبل ومجاهيله.

- ٣ -

لقد حرّرت حركة الحداثة الشعرية شاعرَها من أطر المضامين المرسومة الملفقة وألقته في خضم الزمن والوجود وحرارةِ الحدث اليومي الطازج ووطأة الواقع الذي ينغمر فيه وصعّدت من نظرته إلى الراهن السطحي، وجعلته يغوص في دم المعاناة ليفترعه أنساغاً حية وطمرت جليدَ الشعر المتزيي بزي الحداثة المزعوم، وليس له منها سوى ترهل الشكل الخارجي الراكض وراء رصد الخواطر والأفكار المكرورة السمجة، لتستعيض عن كل ذلك الزيف بطبقة أرضية جديدة من تراب غريب ينمو فوقها عشبُ المعايشات الإنسانية في تردّيها وسموها وضعفها وانتصارها، فشبت عن الطوق وراحت تجعل مما هو ليس بموضوع شعري في العرف النقدي والجمعي السائد، عالماً شعرياً رافلاً بالبهاء والرونق والدهشة وجماليات المغامرة وغرائبيتها، وأضحت، التجربةُ الرؤيا، هما أهم كلمتين في قاموس نقد الشعر الجديد، وهما المفتاحان لكل بحث فيه. دخول الشاعر في مجاهيله الخاصة (المرتبطة بمجاهيل الأمة

والإنسانية على مستوى الوعي واللاوعي) وعودته إلى الناس بعلامة تدلل على هذا الدخول، وتتيح للناس إطلالة على ريادته العجيبة، وتقول لهم إنهم حاضر في العالم، فاعل فيه، ومنفعل به.

وإن نظرة ثاقبة مدققة في مضمون (دارة) تجعلنا ننشدهُ أمام رحابة الأعماق والأبعاد التي يرودها عبدالكريم الناعم لقصيدته، فمن الجرح القومي في نزيفه الأسود دون صراخ أومباشرة أوشعاراتية، إلى حال اغتيال إنسانية الإنسان في زمن أعجم إلى انكسارات الحب ولوبان القلب على العشيقة المسافرة أبداً إلى السراب، ومن طفح الواقع واستنقاعه بكل ما في مفرداته من حرفية وتسجيلية وبانورامية إلى الالتجاء الرعوي المفعم بالبراءة والصفاء والحنان، إلى واحة الأصدقاء وعذاباتهم وانهياراتهم النفسية، ومن التأمل الوجودي الصوفي صوفية محتدمة بالإنسان ملتصقة، بمواجعه في الكون والحياة والله، لا صوفيةً انعزاليةً منغمسةً في الدروشة والتزهّد والتنسك، إلى البكاء والدمع الهتون على أطلال مائدة الشراب وحمى الخمر، ومن جسد المرأة والترتيل له وأمامه بالحواس واستشراف لذائذه دون قطفها إلى السفر السديمي أوقل الهروبي إلى أفق البداوة التي ليس للشاعر منها سوى لمح الحنين إلى التاريخ الراحل والاستئناس بصوره التي ما تزال شاخصة على أرض الحياة كرمز لعروبة منقرضة لا تمثل في شكلها البدائي إلا فولكلوراً شعبياً يستريح الشاعر لملامسته ومؤانسته وغنائه.

من هذا كله وسواه يصوغ عبدالكريم الناعم في (دارة) مضموناً لشعره ويحيل الأجرد فيه إلى اخضرار والمصمت إلى متفجر، ويُلغم قصيدته بانفجارات الحياة وزخم الواقع ووطأة المعاناة ضمن غمامات الحلم، وتداخل السرد الشعري المرصوف أحياناً بالمونولوج الداخلي الحار، كحوار بين الخارج والداخل، بين الهمّ والطموح، بين جفاف الحدث وخصوبة المقاساة:

ما زلتُ أحلمُ، حين فاجأني صديقٌ كدتُ أنسى مقلتيه

وراح يلهو بالسياسة والخراب وبالديون،

وكنتُ أعزلَ، كلما قاربتُ أن ألقاكِ يفصل بيننا بالتُّرهاتِ،

أردُّ بالإيماءة العجلى، فيدخل بيننا

أرتدّ للحلم الكبير فيرتدي ثوب البراءة والنصّاعةِ،

قال: ما بكَ؟

قلتُ: أبحرُ في الجراح!..

فراح يبسط لي متاعبه...

لمحتكِ تفتحين الباب

أرجعني إلى الأزمات والباصات والخبز العجين،

رأيتُ وجهكِ قادماً من رحلة كنا قضيناها معاً

فضحكتُ للوجه الخصيب، وقلتُ: يسكتُ

لمَّ سحنته قليلاً فانفردتُ بحفنة من ذلك العبق القديم،

وقال: تُفرَجُ

كنتِ واقفة وكان الباص يعبُرُ

قال من يدري، وهمهم

فاندفعتِ إليَّ مسرعةً وكدتُ أصيحُ باسمك يا عنودُ...

إن هذا القطع والوصل في تنامي الحدث الشعري هنا أوعملية الكولاج، تعبّر بفنية عن حوار الموضوع العام مع الذات الفردية الخاصة وتقيم تواصلاً غنياً بين البرّاني والجواني، غرضهما في المحصلة توجدُ الرؤية الشعرية وخروجها من الداخل المعتم بالحزن إلى الخارج المُضرَّج بالمرارة، لفضح الواقع وتعريته في إطار شبكة العلاقات الوجودية المضطرمة بصراع الإحباط على المستويين الفردي والجماعي.

ـ ٤ ـ

يرى يوسف الخال أن الحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً. فالشعر فن، والفن لا غاية له، في رأيي على الأقل، غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه ترسيسي مجاني، لا عقلي، بمعنى أنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية المتوحدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة ليكشف بالحدس أسرار

الوجود الحقيقي الملي، بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسل إلى ذلك اللغة، ولذلك كان الشعر لغة، أي وليدَ مخيلة خلاقة لا تعمل عملَها الفني إلا باللغة.

من هنا فإن الشاعر الحديث يصطدم في عملية الخلق الشعري بتحدّيَيْن: الأوّل هو حدود اللغة أي قواعدها وأصولُها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة ووجودٌ في تراثها الأدبي، والثاني هو أساليب الأداء الشعري المتوارث، وهي أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق الجمعي العام، بحيث يؤدّي الخروجُ عليها بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء.

غير أن هذين التحديين القيدين، يتابع يوسف الخال، هما اللذان يمتحنان أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية، فإن هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدتُه مبذولة جامدة آلية، وإن تمرّد عليهما تمام التمرد خرجت قصيدتُه هذراً لا حضور له، أما الصحيح في عرف النقاد المشتغلين في حقل الحداثة الشعرية الحقة فهو أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وأصولها وبمبادىء الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدْراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيتِه فيها. وفي هذا كله يهتدي الشاعر بملكة الشعور، بما هو خطأ أو صواب في هذا التعبير أو ذاك، فملكة الشعور لا ملكةُ العقل هي التي تسدّد خطى الشاعر خلالَ عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة.

ولقد خضع عبدالكريم في مجمل دواوينه الشعرية المتأخرة لهذين التحديين واستطاع أن يتعامل معهما بنجاح، كان تراثياً وحديثاً في آن واحد معاً، لأن عملية التجديد لا يمكن أن تعبر عن نفسها بقيم شكلية تستهويها مغامرةُ تهديم الأدوات بقُوى ليست ناجمة عن شروطها الداخلية التي اكتسبتها عبر الحياة، وكذلك فإن القيم الموضوعية للتجديد لا يمكن أن تجد نفسَها سليمةً ومزدهرةً في شكل يضيقُ عليها ويخنقُها، ولأن الشاعر يعتقد من خلال دراساته النقدية أن في ماضينا الحضاري والثقافي جوانبَ جمّةً تطبعها الحداثةُ والديناميكيةُ، وعلينا أن نفرز هذه الجوانبَ المضيئةَ ونبعثَها من جديد ونحن نسعى لإعادة تركيب البنية الفكرية لثقافتنا.

وفي (دارة) تظهر قدرة الناعم بشكل جليّ على التعامل تعاملاً جديداً مع اللغة يتبدى في كسر رتاجها المقدس في التعبير السلفي المتناقَل، والخروج بالألفاظ من سجن القولبة إلى فضاء الترنيم، فقاموسه الشعري يزداد ثراء ويتنوع مدلولاً ويُسقط حتى عن اللفظة الشرهة في الاستعمال رداء البلى، ويحملها بمعانٍ مستحدثة يفرضها السياقُ الشعريُّ والصورةُ المرسومةُ بنبض عاطفي، وطبيعةُ البنى اللغوية المستعملة:

يدهمني الشوقُ المترفّعْ
يطردني عن ماءٍ كنتُ وردتُ
يذكّرني أني من قومٍ منقرضين
وأني وحدي
ينشرني الوتر المتفرّد في أمداء حنين الأشهبِ
وأدندن باسم «عنودَ»
أخاف قبيلَتها فأكنّي
يحضرها الولهُ النسغيُّ فأشرَقُ بالنغم المتفصدِ
يلوي قلبي رقبَته ويعاتبني...

هذا القاموس يدخل في القصيدة السياسية بدلالاته المعجمية ذاتها وبمفاهيمه المصطلح عليها في عالم الشعر السياسي دون أن يشحنها الشاعر بطاقات وإيماءات حديثة، لكأنه في ذلك يريد وضعَ اليد على الجرح المعبأ بصديد الواقع العربي المتشرذم، وفقأه وإدانَته بأسلوب عارٍ وتوصيل مباشر وفيما عدا ذلك يتلون قاموسُه كقوس قزح تبعاً للمواقف الشعورية والشعرية وإيماضات الخيال وتحليقِ الصور وشفافيةِ اللقطة، وتكثيفِ اللحظة الشعورية والشعرية فتراه موحشاً قاسياً دموياً في الحالات التي يتعرض فيها لوصف اغتيال إنسانية الإنسان، انسحاقاتِ الفقراء همومِهم، أشواقِهم لحياة بحدٍ أدنى من العذاب لا أكثر، أما في الحب والمرأةِ وهواجسِ العشق، فإنه يرقّ بلورياً ويصفو ألقاً ويشفّ شفافية موغلة حتى السديم، كأنك ترى قلبَ الشاعر المخضوضر الحزين بآن واحد، روحَه

الأسيانةَ، نفسيتَه المرهفةَ، أضلاعَ صدره، من وراء حروف المفردات المحمّلة بالعبق الشعري، وبالحضور اللفظوي، وبرُواء اللغة البراقة المكتنزة الشهية ذاتِ الطعم الحلو الممتزجِ بآهة العلقم وتنهداتِ المرارة:

جاءته يسبقها البكاء المستسرُّ
وأجلستْ أحزانَها بين الضفيرة والسجائرِ،
دافعتِ البكاءَ
تخضّبت بالملح والزهو المغرَّبِ،
ـ «لستُ قاتلةً»
وأجهشتِ الغصونْ
كانت ترى أنّ الحمامة بالغت في اللحن
والمشي الجميلِ
وبالتلفّتِ، والنضارة
حين أدركه الجنونْ

أما في رواحلِ التصوف أو الصوفية الإلّهية فإن قاموس الشاعر ينهلُ بمفردات شجى المتصوفين، حالاتِ وجدهم، أشواقِهم إلى المحبوب الذي هو الخالق الرفيق بالبشر، الحدوبُ عليهم، وينصع هذا القاموسُ بياضاً عند حلول التجلّي الصوفي في وجدان الشاعر، وانغماسِهِ بالمسكونات وذوبانه في ألحان الوجدانية الربّانية، بحيث يستحيل الكونُ بكل موجوداته إلى إلّه يتنفّس ويسعدُ ويناجي ويتأوّهُ ويسافرُ حاضراً ويحضر مسافراً، ويغني ويكتئب ويرفرف من عليائه بقلب الحب ليداوي جراحاتِ المعذبين والحيارى والمغلوبين والخائفين والمضطهدين والمسحوقين ببلسم الرحمة وترياقِ الحنان، وليأخذ بيد عشاقه الذين يرتلون في حضرة وجوده الأمثلِ تراتيلهم بالحواس كلِّها ماديةً وما وراءها:

لست قبراً
وقد أرتّل بالحواس الخمس في الجسد المطهّم
قبل
إسرائي إلى الألق الرخاء، وقد أتوب وزورق
الإثم الممدد مستباحٌ
كل شيء مدنفٌ حتى اغتراب الصوت في
الوتر الحنون
وكل شيء ذاهل في كل شيء..

آهِ من حمّى الدخولِ
أكاد أفتقد الجهات فمن يجيء إليّ في ليلة
عري الكائناتِ
ومن يعاقر ما أبوح به
ومن يسلك ذا اليم معي الليلة
يا أللّهُ إني ضيفك اليوم
ويا ألله إني الآن وحدي فدع الصحب يجيئونْ
وامنح الورد عباداً يعشقون العطر واتركني
لخمارات هذا الكونِ
والحسن الإلهي المجسّد حيث يفتتح الجمال،
ومدّني حتى هيام الورد والزغلول والماء الجليلْ
خذني لربانية الثمر، التوحد، دع صهيلي يملأ
الحي فإني
قد فزعتُ إليك من رهق الطلولْ

في مجال النسق الشعري، نجد نوعين منه لدى عبدالكريم في مجمل أعماله الشعرية عامة وفي (دارة) خاصة، نسقاً جاهزاً جاهزية تعبيرية حديثة يدور في مداراتها ويمشي على مواقع أقدامها، ويستعمل أدواتها بحيث أضحى هذا النسقُ المحدّثُ بحكم تكراره واجتراره على مدار عمر حركة الشعر الحديث نسقاً سلفياً سلفيةً من نوع جديد ينْتمي إلى طبيعة كلاسيكية الحداثة في اللغة الشعرية وتظهر بصماتُه على جسد العبارة الشعرية بشكل واضح عن طريق استعمال المعطوف والمعطوفِ عليه والصفةِ والموصوفِ والمضافِ والمضافِ إليه وأداةِ النداء والمنادى:

في بغداد...
وكنتُ أفتش في الأقواس
وفي الأسواقِ
وفوق قباب النور
عن الألق المتجسّد في «الآجر»
ذكرتك
مَنْ لي بالحلم المتطاولِ
من يأخذني عبر بوادي الشام إليك
القلبُ: هلال
ياغوثَ الجرحِ المستوحش في الميناءِ.. إلخ...

ونسقاً آخر مبتكراً مُجدِّداً ومجدَّداً يكسر حرمة اللغة المتداولة في الأنماط الشعرية الحديثة دون أن يحطم عمودها الفقري، ويمضي بها في غابة المغامرة العاقلة، ويكتشف لها دروباً جديدة يعبدها تحت قدميها من غير أن ينظر إلا في قليل إلى خلفية القصيدة الحديثة وما تركته من إرث موروث تعطن لكثرة الاستعمال، وإنما بمقدرة الشاعر الذي يعتبر نفسه أنه حياة اللغة: فلولاه لا تتجدد ولا تنمو ولا تبقى فهو دائماً يخلقها خلقاً كتابياً معبراً عن ارتباط الحداثة بالثقافة إذ أن السلفية لا تنقطع بكسر العمود الشعري التقليدي، بل تتجدد في القصيدة الحديثة التي تعني (لا ثقافيتُها) غالباً (لا حداثيتَها) ومن هنا يأتي هذا النسق الشعري الثاني عند عبدالكريم طامحاً إلى لغة مثقفة، لغةِ عصر حديث، لا لغة مومياثية محنطة، هو يحاول أن يبعث تفجرَه الثقافي كشاعر وليس كمفكر من خلال صيغها وأنماطها وتطلباتها لطبيعة المضمون المطروح في ثناياها، ولحرارة التجربة المعاشة، ذلك أن الشعر المعاصر لم يعد مجرّد غناء بل لا بدّ له من أن يكون مشحوناً بفيضِ ثقافة العصر، وإيقاعاته الحضارية وأدواته الفنية المستجدة. مثلُ هـذه الحداثـة في النسق الشعري المثقف الخارج إلى حدٍ ما على المألوف، الطافح بلغة مزدهرة ترفل بزهوة الخلق المبدع تتبدى في واحدة من أفضل قصائد (دارة) هي (العَدْوُ باتجاه القوس المرآة):

منذ قوسين هلاليين لم أجلس إليه
لمحاق اللغة السمراء، ظلٌّ مطلقٌ في مقلتيه
وهو مندهشٌ بما يسمعه
تحكي فيبتهجُ الخضابُ
يخبُّ خلف كلامكَ المشحونِ بالقلق المعرِّشِ
تفردُ الأحداثَ بين يديه.. يقتطف التلاوين التي
تخرج من حد السكاكين الرهيفةِ
يستقي مما تعبُ، ويغبط الغَرق الحنونَ
على التلاشي
يستمحيك عذره الطفلي،

يبتسم ارتباكاً وهو ينشر عمره اليومي:

«اعذرني: نقاط مثلثي لا تستجدُّ!
البيت، والتعليم، والدرس الخصوصيّ
ويحتال على الجرح فيطفو الشوك والوردُ على شفتين في ألقٍ كئيب
ينحني الأفق على الهدب نديّاً
ترتديني لحظة آلهتك فأغضي هرباً من لغة خارجة من راحتيه
احتسي كأسي وأذكر أنني من مدة مشحونة
بالنزف لم أجلس إليهِ...

واضح أنه من الصعب جداً أن يوجد عملٌ فني كامل كل الكمال، ولذلك يُخشى على القصيدة الحديثة بالذات. من أن تصبح ضحية الشرح والتشريح والحلّ والتحليل، فتتهدد حصانةُ كونها تعبيراً متميزاً عن سواه من التعابير، لأن أي قصيدةٍ بناءٌ موضوعيٌ أو خليقةٌ عضويةٌ تنعمُ بوجود خاص، وهذا البنـاء يتميز بـالتضمين وتـلاقي الأضداد والتلميح، فبالتضمين تكتسب القصيدةُ الجدة والطرافةَ وتعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية، وبتـلاقي الأضداد تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران في القارىء حبَّ الاستطلاع والتشوف والتحدّي والمغامرة في المجهول، وهذا يفسر معنى أن القصيدة في نموها العضوي خلال عملية الخلق تقبض على الجانب الأعمق من التجربة دون سائرِ الجوانب، أو بتعبير آخر تبلور التجربة وتضعها في خلاصة ذات محور واحد تتفرع منه جوانبُ القصيدة وأبعادُها، والمحورُ في هذه القصيـدة المؤلفة من ثـلاثة مقـاطع متنـامية تنـامياً عضـوياً وليس تـراكمياً فـارغـاً هـو قـولـه في بـدايـة كـل مقـطـع من مقـاطعهـا (منذ قوسين هلاليين) بما فيه من تجديد في الصياغة وابتكار في النمط، وعبدالكريم بشكل عام يلجأ في معظم قصائده إلى ما أسميه أنا بالمشجب الذي يعلّق عليه هموم البنية الفنية لقصيدته، قـد يكون هـذا المشجب رقماً أو اسمَ مـدينة أو طائراً أو أنموذجاً تعبيرياً أو سوى ذلك، وبواسطته يعمد لا شعورياً أو شعورياً إلى خلق التوازن الفني في داخل كيان القصيدة، أي يلجأ إلى اغتصاب العالم بالكلمات كما يقول (دروغمات) معرّفاً الشعر.

ـ ٥ ـ

طبعاً لا نأتي بأي جديد حين نعتقد أن لا حدَّ فاصلاً بين مضمون القصيدة وشكلها، بل نتطرف أكثر فنقول «إن اصطلاح المضمون والشكل ورمٌ هو الآخر من أورام النقد

الأدبي، يجب محاربته دون هوادة. ولا نظن أن مضموناً مهماً عظم بقادر أن يُنهضَ عملاً شعرياً بذاته، ولا شكلاً مهما سما بمستطيع أن يُعمِّر قصيدة بنفسها، ولكننا مضطرون إلى استعمال هذا المصطلح النقدي (المضمون والشكل) في مساهمتنا هذه، لأن فن النقد الأدبي أو علمَه ما يزال ممسكاً لدينا بتلابيبهما ريثما يُؤَصِّل النقادُ المبدعون منهجاً له خصوصيتُه وتفرُّدُه وجدّتُه وأدواتُه الحديثة حداثة الشعر الذي ينقده. قد ترسم القصيدة مُناخاً، جوّاً، ولا شيء غيرَه، وقد تعزف موسيقى ولا شيء سواها، وقد توقِّعُ الصمتَ بألفاظها، بعلاقات هذه الألفاظ فيما بينها، بخيط الرؤيا الذي ينتظمها، فتكون قصيدةَ إيحاء، أو لا تكون شيئاً على الإطلاق.

في إطار هذا المفهوم أو التصوّر، نقول: في التشكيل الشعري أو السربال الخارجي للقصيدة باصطلاح آخر، يجرِّب عبدالكريم في (دارة) ثلاثة أشكالٍ شعرية تعطيه مجالاً في هامش الحرية الفني يتحرك في مِساحته بانطلاق دون تشدّد أو تعصّب لشكل معين، مفضل، أولُها شكلُ الشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة، تطول وتقصر تبعاً للإيقاع النفسي للشاعر، وللفكرة والصورة وللوقع الموسيقي للقصيدة، ويرد هذا الشكل المتبعُ في أكثر قصائد المجموعة:

هل جئتُ؟
هل كنتُ؟
بعضُ الماءِ مُتْرَعَةٌ
وبعضه آن نطفو: لجّةٌ
غرقٌ
غرقتُ حتى تدلّتْ كل أشرعتي على المراسي:
وحتى ضاق بي الأفقَ

وثاني هذه الأشكال هو الشكل السلفيّ الخليلي المحافظ على الوزن المتوارث، المجدِدُ في الصياغة التعبيرية الملوّنة بطفرات إبداعية وقدرات تجديدية على التخطي والطموح إلى الوصول لقصيدة بوزن فراهيدي منضبط، ولكنْ في إطار لغة جديدة وصور مستحدثة، مُدللاً بذلك على إمكانية تطويع الشكل الشعري (القديم واستيعابه لرؤى الحداثة في المضمون كما في قصيدة: أسئلة للشجر):

لكِ الجراحُ، ولي أفقٌ رسمتُ له، شطَّ البراح، فأعيا
مقلتي الحورُ
نثرت حزني على حدسي فطالعني، شوقي المؤبدُ
واستلّتني الغُدُرُ
موجاً مضيئاً، نضاني النهرُ سيفَ رؤًى، يكاد من
شدة الإبراقِ ينشطرُ
آخيتُ فيه ضيائي والسراب، ومذ آخيتُ أدركتُ أني
كنتُ انكسرُ
إذا تأخّرتِ عن وعد البروق، ولم يحمل إليك الندى
من رحلة سحرُ
آتيك من حانة الأفلاك، قوسُ يدي: نبضُ المسافات
تستهدي فتنهمر
لو يعرفُ الشجرُ الأسيانُ ما الشجر؟ لكانت الأغصان
الزرقاء تشتجرُ
وكنتُ قاربتُ جرحي من تودّدها، فبين جرحي
وجفني يُصْعق البصرَ

والشكل الثالثُ الذي يستعمله الشاعر هو شكلُ (قصيدة نثر) تجوزاً في التسمية ودون قصد منه، فهو ضدّها كموقف، ففي مطلع معظم القصائد في (دارة) يقدم عبدالكريم بين يدي عمله الفني إضاءةً نثرية بلغة مكثفة محتدمة، وبرقٍ وامض في الإيحاء، وإحساسٍ بالعاطفة ليعبّر عن موقف ذاتي أو توضيحي أو إنساني كما في هذه الإشارة المرتبةِ كتابياً على نمط قصيدة النثر:

قالت له نجمة الصبح: رافِقْ الضوء
قالت له النخلة: كن مع زرقة السماء
و «عنود» قالت له: كن معي وانتظرني حتى
يلتقي طرفا القوس
وها هو...
بل
ها أنا، ما زلت بانتظارها...

على صعيد حداثة الإيصال الشعري يتوسّل الشاعر في قصائده أساليبَ تعبيريةً يكثر استخدامُها في الشعر الحديث عادةً في عملية التواصل مع القارىء لشحن القصيدة بالزخامة والحيوية والنبض المتوقد المتدفق كاستعارته

لقصيدته لغةَ القصّ الشعري ودرامية الحدث وحتى العقدةَ القصصيةَ كما في (الذي انتظر نفسه) ولا تخلو له قصيدةٌ من استعمال تيار المونولوج الداخلي والنجاوي الذاتية في عملية حوار دامٍ مع النفس في تجلياتها وهمومها وأشواقها وهواجسها، كما يدخل مرمى قصيدتِه الحوارُ الخارجيُّ الذي يطلعُ عليه من شخص عزيز أو إنسان صديق أو من مظاهر الطبيعة الحية الماثلة وحتى من جماداتها كالحجر والصخر وذرّات التراب، فيردُّ عليه بالصمت الداخلي الموغل في مناطق الحلم وغابات الإسراء النفسي. أما الرموز كوسيلة إيصالية، فإن الشاعر إضافةً إلى استخدامه الكلماتِ ككناياتٍ مومئةٍ في طابعها الموظفِ في الشعر الحديث (بغداد، عنود، إلخ) يلجأ إلى ابتداع رموز جديدة يستعيرها من التراث أو يستمدها من الأسطورة الشعبية كما في طير الزغلول الذي أخذ حكايته عن البدو ورمّز به للسراب وللأمل الخادع وضياع الرجاء.

أما على صعيد حداثة التنضيد الكتابي الشعري، فالقصيدة في (دارة) تتوضع في شكلين اثنين، شكل القصيدة المدوّرة التي تتابع بها الشطراتُ الشعريةُ متدفقةً متزاحمةً آخذةً بعضُها برقاب بعض بحيث لا تدع مجالاً للنفَس أن ينْهَدَ كما في (الترتيل بالحواس) وشكلِ القصيدة المفتوحة التي ينتهي وقعُها الموسيقيُّ وزمنُها النفسيُّ بانتهاء الشطرة أو عنده مصب القافية المتناوحة.

— ٦ —

إذا كانت حداثة الموقف الشعري، كما يرى الدكتور ميشال عاصي، تتحدَّد بأنه رؤية تتصف قبل كل شيء بأنها:

١ — رؤيا شمولية تحيط بالأبعاد الزمانية الثلاثة (الماضي، والحاضر والمستقبل).

٢ — رؤيا ديناميكية تحتض حركة الواقع التاريخي وترتبط بخط الصيرورة والتجاوز كحصيلة صراع جدلي بين متناقضاته.

٣ — رؤيا جمالية بمعنى أنها ذات هُويةٍ فنية يتحولُ فيها الفكرُ النظريُّ التجريديُّ إلى صور وأحداث حسية تجسِّد الفكرَ وترمز إليه بإيحاءات فنية جمالية تتوسل اللغةَ الشعرية الرؤيوية.

أقول إذا صحَّ هذا الرأي في تقويم الحداثة وتوضيح مفهومِها، فإن عبدالكريم الناعم وفي (دارة) خاصة جهد أن يكون شاعراً حداثياً فكانت رؤيته شمولية، لم يُدر ظهرَه للتراث، ولا أغفل الواقع، واتجه بفكره نحو الزمن المستقبلي، كما كانت رؤيته رؤيةً تعبّر عن انغماره في لجة واقعه الاجتماعي والنهل من موارده، وتصوير صراعاتِه في سبيل التوالد الجديد، والبعثِ الأصيل لجوهر الهُوية القومية في بعدها الإنساني المطل على شرفة الكينونة، كما جاءت رؤياه الجمالية متوازنة رصينةً لأن عملية التحديث عنده لا تعبّر عن نفسها بقيم شكلية تستهويها مغامرة تهديم الأدوات السابقة عليها وتحطيمها أو ما يطلق عليه مصطلحُ (تفجير اللغة)، إنه لا يعمد إلى التجريب اللغوي، بل يمارس التشذيبَ اللغويَّ في قصيدته إن صح التعبير.

— ٧ —

ختاماً إن عبدالكريم الناعم في هذه المجموعة، يحاول أن يضيف جديداً إلى حركة الحداثة الشعرية، ويلقي بكل ثقله في خضمها، وما لم يجهد شعراؤنا المحدثون جهدَ شاعرنا وجهدَ غيره، وما لم يجتهدوا اجتهادَه واجتهادَ غيره، وما لم يعملوا على أن يضيفوا مثلَ إضافاته وإضافاتِ غيرِه على رقعة الوطن العربي، فإن حركة الشعر الحديث التي مرَّ عليها حوالى خمس وثلاثين سنةٍ عمراً مهددةٌ حقاً بحالة عصيّة مأساوية من الجمود والعقم الإبداعيين، ينبغي التشمير عن ساعد الجد لمحاربتها.

حمص (سوريا)

● مراجع:

— الحداثة في الشعر (يوسف الخال) — دار الطليعة، ١٩٨٣/٣/١٧.

— العدد الخامس من مجلة (الطريق) اللبنانية لعام ١٩٧١.

— العدد (١، ٢، ٣) من مجلة الثقافة العربية، ٧١ لعام ١٩٧١ الخاص بأول ملتقى للشعر الحديث.

□ □ □

إلى كازانتزاكي

ياسر عيسى الياسري

في غبش الصبح
تتراءى من جبل العذراء
قطعان الأغنام البشرية تثغو... تتصارع.. تأكل
حدَّ التخمة
«مانولي» راعي الأغنام
يتلقى الضربات
يترك عشقهُ..
يترك كلَّ النزوات
منعزلاً يبكي كالرضّع كالأيتام

«٢»

تنام النجمة فوق جبينه
ثم تولّي هاربةً من هذا الوجه المتورّم
تركض نحو القرية تبكي
وعواء الذئب الجائع يرعب قطعان الأغنام
وتمرُّ الليلة تلو الليلة والوجه المتورّم
ينزف أنهاراً من
قيح.. منكبّاً يقرأ في الإنجيل
يذكر أن الربّ العالم يرقبهُ من علياء سمائه
يتحسّس في ظلمة جدران الغرفة وجهاً تفزعه الأورام
ستطهّرني تلك الأورام
من أخطائي من كل الآثام

«٣»

جياعاً جئناكم نحمل آلام الأرض
نستجدي أرضاً صالحة تمنحنا الرحمة
نحن النسلَ الخالدَ لن نفنى أبداً
يتسلل ليلُ الغربة نحو القلب
نُطرد نحو الجبل المقفر
«فوتيس» يحمل آلام الشعب المتشرّد
في الأصقاع النائية الجرداء
شيخٌ آخر يحمل فوق الظهر البالي
وجعَ الأجداد.

* * *

أطفالٌ وشيوخ ونساء
في كهف الجبل الأجرد... ناموا أياماً
قاسوا الجوع وبرد الصخر وموت النجمات
كان مسيحُ الرحمة يستجدي الصدقات
عاري القدمين.. يدقّ الأبواب
يبحث عن أحبابٍ
لكن...

«٤»

في ليلةِ عيدِ الميلاد
قتلوا «مانولي».. ثم اغتسلوا واحتفلوا
تركوا الجثّةَ ملقاةً فوق الأرضِ الصخرية
«مانولي» مات
ترك الأرض المجنونة في أيدٍ تخنقها الأقذار
«فوتيس» يقلب كفَّيه الناحلتين... ويصيحُ بصوتٍ
تخنقهُ العبرات
لا جدوى.. لا جدوى.. لا جدوى.

بغداد

(*) الأسماء الواردة في القصيدة من شخوص رواية «المسيح يصلب من جديد».

الهمذاني بين العقل والجنون

سماح إدريس

عِنْدَما واجهت مَوضُوعَ الهمذاني بين العَقْل والجنون، لم يخطر في بالي أنّني سَوْفَ أتيهُ في فَضاءِ عوالِمَ مُعَقَّدَةٍ، وأن أتَعَثَّر بالجاحِظِ والدميريِّ، جنباً إلى جَنْب مع جانيه، وفرويد ويانغ وغَيْرِهم. وكانَ الأمْرُ يزدادُ تعقيداً عند اكتِشافِ أيِّ جديد، لأنَّ الجَديدَ لا يَسْعَدُ بانتِصاره حتى يَدْخُلَ عامِلٌ جديدٌ آخر يُحيطُ نجاحَ المُنْتَصِرِ المزعومْ... لكنَّ المُنْتَصِرَ الأخير لا يلبَثُ أن يَجِدَ نَفْسَهُ غَيْرَ مُلِمّ بجوانِبِ القَضِيَّةِ جميعِها.. فالحياةُ غَنِيَّةٌ، وغناها في تنوُّعِ موضوعاتها، بل في شموليَّتِها لِكُلِّ ما قَدْ يبدُو مُتَناقِضاً. وقد كانَ الهمذاني ــ في ظَنّي ــ واعِياً بل هادِفاً ــ كما سَنبيِّنُ ــ إلى إبْرازِ هذه الحَقيقَةِ الهامَّة وعليه، فقد اجتَهَدْتُ في تَلَمُّسِ موقف الهمذاني من العَقْلِ والجنون، عَبْرَ «مَنْهَجَيْن»: نفسيّ تَحْليليّ، ولُغَويّ. وأَبْدَأُ بالمقَامَةِ الحُلْوانِيَّة (بِجُزْئِها الأخير) التي يفوقُ غِنَى طَرْحِها للموضوعِ غِنَى المقامةِ المارستانيَّة.

يَرَى عِلْمُ النَّفسِ التحليليُّ أنَّ الجنونَ أو أيَّ انحرافٍ آخَرَ إنَّما هو «نتيجَةُ احتِكَاكِ الفَرْدِ وتَفاعُلِهِ مع مُحيطِهِ الاجتماعي وتطلُّباتِ هذا المُحيط المُتَناقِضَةِ، وقوانِينِهِ اللاعَقْلِيَّةِ، والعلاَقاتِ المَرَضِيَّةِ السَّائِدَةِ في العائِلَةِ والمدرَسَةِ والعمل...»[1]. وقد أَوْلَى هذا العِلْم، وخاصَّة منذ نِهايَةِ القرنِ التَّاسِع عشر، اهتِماماً خاصاً للماضي. خُذْ مثلاً تجربةَ الكِتَابَةِ الآلِيَّةِ (الأوتوماتيكِيَّة)[2]: ففيها يُجيبُ أحدُ المرضى على أَسئِلَةِ الطبيبِ، يُدخِلُ هذا الأخيرُ قَلَماً بين أَصَابعِ الأَوَّل، ويَعْمَدُ ثالِثٌ إلى هَمْسِ بعضِ الأسئِلَةِ الأُخرى في أُذُنِ مريضِ الهستيريا. والغريبُ أنَّ هذا يكتُبُ الإِجابَةَ عنها في الوقتِ الذي يُتابعُ مُقابلته مع الطبيب في موضوعٍ مُخْتَلِفٍ كُلِّياً عن موضوعِ الأسئِلَةِ المهموسِ بها! إنَّ المريضَ لا يَجْهَلُ ما تَفْعَلُهُ يَدُهُ فَحَسْب، بل يجهل كذلك أيَّ مَعْرِفَةٍ بالأحداثِ التي تَصِفُهَا كِتَابَتُهُ! لذا، فقد ربط علماءُ النَّفْسِ بَيْنَ هذه الأحداث وماضي المريضِ المنسِيّ.

ولكن، قَبْلَ الانتِقَالِ إلى فائِدة ثانِيَةٍ نَسْتَخْلِصُهَا من تجربة الكتابة الآلية، مَهْلاً! هل ادَّعَيْنَا أَنَّ البديعَ أغْفَلَ ماضي الحَجَّام؟ والجواب أنَّه رُغْمَ السطورِ القليلَةِ فإنَّنا نستَطِيعُ أن نَسْتَشِفَّ ملامِحَ غامِضَةً لماضي البَطَل سنبيِّنُها لاحقاً. ولكن يكفي الآن أنْ نُلاحظَ التالي: إنَّ الحَجّام من الإِسْكَنْدَرِيَّة، إلاَّ أنَّه يسكُنُ في حُلْوان. إنَّه مُقْتَلَعٌ من جُذُورِهِ، مَزْرُوعٌ في بيئَةٍ «لا يوافِقُهُ مَاؤُهَا»[1]. وإنَّنا نرى أَثَرَ البيئَةِ الأصليَّة (في الماضي) في تفكيرِ الحجّام عند استذكارِهِ للنِّيل. فهل يُعاني أبو الفَتْح من (الاسْتِلاب) أي الغربة؟

وأمَّا الفائِدَةُ الثانِيـة لتجربـةِالكتابَـةِ الآلِيَّة، فهي إعطاؤنا مفتاحاً للتَّعرُّفِ على ما قد يكونُ مَظْهَراً من مَظاهِرِ «الانحِرافِ» عند «المريضيْن»: مريض الهستيريا، وحجّام عيسى بن هشام. هذا المَظْهَر هوعَدَمُ تَماسُكِ الوَعي (Dissociation of Consciousness). فما هي هذه الظاهِرة؟

لو أَلْقَيْنَا نَظْرَةً داخِلِيَّةً إلى عَقْلِنَا، لأَلْفَيْنَاهُ وحدةً لا تَتَجزَّأ؛ نهراً من الأفْكَارِ يَنْصَبُّ نحو هَدَفٍ مُحَدَّدٍ. لن يَبْدُوَ لنا مجمُوعَةَ أحاسِيس وأفكارٍ ورَغَباتٍ يَجري كُلٌّ منها مُنفَصِلاً عن الآخر؛ لكنَّ الواقِع يدلُّنا على إمكانِ حُدُوثِ العَكْسِ حتى عند الإنسانِ «العاقِل»[2]: فباستِطَاعَتي ــ إذا كُنْتُ عازِفَ بيانُو ماهِراً ــ أن أعرفَ مَقْطُوعَةً ما، وأَنْ أنجَرِفَ في الوقتِ نَفْسِهِ بالتفكيرِ في أَمْرٍ آخَرَ على دَرَجَةٍ من التَّعْقِيدِ. في هذه الحال يَتَّضِحُ أَنَّ عَقْلِي لَيْسَ حَقْلَ وعيٍ

---

(١) Zimbardo and Ruch, *Psychology and Life*. 9th Edition, p. 289.

(٢) B. Hart, *The Psychology of Insanity*. 5th Edition, p. 42.

(١) مَقامات بديع الزّمان الهمذاني، ص ١٧٤. ط: دار المشرق.

(٢) Hart : المصدر السابق، ص ٤١.

مُتجانِسٍ وإنَّما حَقْلٌ مقسُومٌ في قِسمَيْنِ يَسْتَدْعِي كُلُّ قِسمٍ منها طاقَةً ذِهْنِيَّةً مُعَيَّنَةً.

في المثالِ المذكورِ، يَبْقَى هذا الانقسامُ في الوَعيِ عَرَضِيّاً، ويظَلُّ المرءُ مالِكاً لزِمَامِ أَمْرِهِ، قادِراً على العَوْدَةِ بتَفكيرِهِ إلى الفِكرَةِ الأصلِيَّةِ. لكنَّ هذا الانقِسَامَ يغدو عند بعضِ المرضى عَقْلِيّاً انفصاماً كُلّياً: فالعَقلُ، آنذاك، يحتشِدُ بأفكارٍ جديدَةٍ ويجهل في الوقْتِ عينِهِ الأفكار التي لَمَّا يمض على وُرُودِها إليه دقيقَةٌ أو أقلّ! وقد سَمَّى العُلَماءُ هذا النَّوعَ الخطيرَ من الانقِسَامِ: النَّيْدلَة (أو السَّرنَمَة أو «الرَّوْبصَة»)[١] (Somnambulism)[٢].

والسُّؤالُ الآن: أيكُونُ الحَجَّامُ «مُروبصاً» بالمعنى العِلمي للكَلِمة؟ فإنَّنا نُلاحِظُ أنَّ الفِكْرَةَ الجديدَةَ عنده تَطْغَى على فكرةٍ قَديمَةٍ؛ والأُولى بدورِها تطغَى عَلَيْهَا فِكْرَةٌ جَدِيدَةٌ أُخْرَى، وهكذا دَوالَيْكَ (الصَّلاة في قُم، مدُّ النّيل، الحرب، الهريسة، النّحو، . . .) أو يكونُ مُتعَدّدَ الشّخصيّاتِ؟ أم أنّه يُعاني فُقْدانَ الذّاكرة (Amnesia)؟ والحالات الثلاث جميعُهَا تَدُلُّ على عَدَمِ تَماسُكِ الوعي[١].

كُنَّا نَقولُ إنَّ الحَجَّامَ غَيْرُ مُتَماسِكِ الوعي (أيّاً ما كانت دَرَجَةُ عدم التماسُك). لَوْلاَ الحقِيقَةُ التالِيَةُ: لَيْسَت كُلُّ فِكرةٍ جديدَةٍ ينطُقُ بها تامَّةَ الانفِصَالِ عن سابِقَتِها: (فَقُم) ليست فِكرةً مُنْقَطِعَةً عن (السُّنَّة)، رغمَ تناقُضِ ما تَدُلُّ عليه الفِكرتان، بَلْ بِسَبَبِ تناقُضِهِمَا: فَإبْرازُ التناقُضِ دليلٌ على وعيِ «المجنونِ» المتماسك! كذلك القَوْلُ في فكرتي (صلاة العشاءِ) و(اعتدال الظِّلِّ). ثُمَّ إنَّ

(١) قامَ البروفسور جانيه (Janet) (ت ١٩٤٧) والذي يُعْتَبَرُ الرَّائِدَ الأوّل للاتجاه النفسي في تحليلِ ظاهِرَة الجنون (مُقابل الاتجاه الفيزيولوجي) بتجربةٍ عُرفت بتجربة ايرين Irene. فإيرين اعتَنَت بأُمِّها المريضَة مُدَّةً طويلَةً قبلَ أن تموت الأم. بعد موتِها، بدأت الفتاة تعيشُ حالاتٍ غريبة: فهي في أثناءِ حديثِها غالباً ما تَتَوَقَّفُ لتُعيدَ تمثيلَ مشهدِ موتِ أُمِّهَا بِكُلِّ زَخَمِهِ وتفاصيلِهِ. وخلال التمثيلِ، تفقد إيرين كُلَّ صلَةٍ بالواقِعِ: فلا تسمَعُ ما يُقَالُ لها، ولا تَرَى أمامَهَا إلا مشهدَ الماضي المروع، إلى أن ينتهي المَشْهَدُ، فتعودُ إلى حديثِها السَّابِقِ غيرَ واعِيَةٍ لكُلِّ ما مَثَّلَتْهُ!

(٢) انظر قاموس المنهل (عبدالنّور وإدريس).

(٣) Freedman & Kaplan: *Comprehnsive Textbook of Psychiatry*. Williams & Williams p. 885.

فكرَةَ (الخفِّ) لَيْسَت مُنبَتَّةَ الصِّلَةِ بِمَدِّ النّيل؛ كما أنَّ المُبَرِّدَ يُذَكِّرُ بالمِبْرَدِ، والمِبْرَدُ بالمُوسى لأنَّ كلَيْهِمَا للتشذيب!

إذَنْ، رغْمَ وجودِ أفكارٍ لا علاقَةَ لها بِسَابِقَاتِهَا (في الظّاهِرِ فَقَط!) فإنَّه من جِهَةٍ أُخرى تُوجَدُ أَفْكَارٌ دَفَعَتْهَا إلى النُّورِ عَمَلِيَّةُ التَّداعي (Association of Ideas).

لَكِن، ماذا عن الأفكار الأخرى؟ ما عِلاقَةُ قُم بالنّيل بالهريسة؟ هنا، لا بُدَّ من الاستِفادَةِ من حقيقَةٍ ثانِيَةٍ أهمَّ يذكُرُها الهمذاني على لِسَانِ «من حضر»: «وَوراءه فَضْلٌ كثيرٌ!»[١] فماذا فَعَلَ العِلْمُ بالحَجَّام؟

عِنْدَ الدُّخولِ في كُنْهِ الأشياءِ، تَزُولُ كُلُّ الثُّنائِيّات وفي طَليعَتِها: ثُنائِيَّة (الماضي ـ الحاضر)؛ و(النّورُ ـ الظّلام)، و(المكان الأوَّل ـ المكان الثاني)، و(الفكرة ـ الفكرة المُضادَّة). . . فالحَجَّام يَحْيَا الحياةَ بِكُلِّ أزمِنَتِها، وبِكُلِّ أَمْكِنَتِها، ودَفْعَةً واحِدَةً: فالمَصَابِيحُ التي أُشْعِلَتْ في مسجِدِ قُمّ ذَكَّرَتْهُ ـ على ما يبدُو ـ بزَمَانِهِ الأوّل في الإسكَنْدَرِيَّة، عِنْدَمَا كان صبيًّا يُصَلّي في أَحَدِ مساجِدِها. . . وفجأةً يطوفُ النّيلُ فيعْتَريهِ الخَوْفُ، ويفِرُّ لتلتقِيَهُ ذِراعا أُمِّه المُتَلَهِّفَة. . ثُمَّ تَقَعُ الحَرْب. . أمَّا الهَرِيسَة والنَّحو وعلم الكَلام فليست في الحقيقَةِ بعيدة عَنْها. . إنَّما الكُلُّ يَتَداخَلُ في الكُلِّ، والتَناقُض أو التَّشَعُّب في الموضوعات لَيْسَ إلَّا من صُنْعِ العَقْلِ، ولا يَخدمُ إلَّا العَقْلَ. وهذا العقلُ بعيدٌ عن حقيقَةِ الحياة الغَنِيَّة، والتي لن تُعرَفَ إلا بالتجربةِ الدَّاخِلِيَّةِ الحَمِيمَةِ بِحَيْثُ يُصبح الإنسانُ والحياة مرآتيْن تَعْكس واحدتُها الأُخرى، دونَ أيِّ عائق، وأوَّلُ هذه العوائِق: العَقْل.

لقد تَوَصَّلَ الحَجَّامُ عن طَريقِ العقل (الفَضْل الكثير) إلى عبثِيَّةِ هذا العقل لأنَّهُ قاصِرٌ عَنْ رؤيَةِ وحدةِ المكانِ، وَوحدَةِ الزَّمَنِ، وَوِحْدَةِ التَّجْرِبَةِ الإنسانيَّةِ.

بالنِّسْبَةِ لمجنونِ المارِستان، أعتقِدُ أنَّ اتّباعَ «مَنْهجٍ لُغَوِيّ» قد يُسَهِّلُ لنا التحدِيد. فقدْ قِيلَ إنَّ «المجنونَ» من الجِنِّ أي الأَرْواح الخَفِيَّة تَصْرَعُ النَّاسَ فينتجُ لمن تَصْرَعَهُ

(١) المقامات، ص ١٧٥.

الجنونُ بمعنى داء الجنون[1]. والشيْطان نفسُه الذي يذكُره عيسى بن هشام ليسَ إلا نوعاً من الجنّ[2]. ثُمّ، ألا تُذكرُنا نظرات «المجنون» الغريبَةِ المُترَجرجة عند استقباله الزائرِيْن بالخابِل، وهو الجِنّيُ الذي يخبل النّاسَ بأعيانِهم[3]؟

وقِراءَةُ الغَيْب عن طريق الطير، ألا تُكمِّلُ الجوَّ المسرحي (Setting) لممارَسَةِ السِّحْرِ؟ ويعبُقُ الجوَّ بالسِّحْرِ في ختامِ المقابَلَةِ حين يكشف «المجنون» عَمّا في نَفْسِ عيسى من عَزمِهِ على خطبة بِنتٍ من بناتِ المُعتزلَةِ رغم أنّ هذا الأخير «لَمْ يُحدِّثْ بما هَمَّ به أحَداً».

الخُطْوَةُ التالِية التي يجب أن نخطُوهَا هي الإجابَةُ عن علاقَةِ الجِنّ بالعَقْل.

من المَعروف أنّ أشهرَ أنواع الجِنّ عَبْقَر. وعبقر «موضِعٌ بالبادية[4] يُنْسَبُ إليه جِنٌّ يُعْرَفُ به»[5]. ويَظْهَرُ أنَّ هذا الجن فاقَ في مآتيهِ أترابَهُ حتى نَسَبوا إلَيْهِ: «كُلّ شيْءٍ فائقٍ غريبٍ مِمَّا يَصْعُبُ عَمَلُهُ ويَدِقُّ..»[6]. ومنه كَلِمَةُ عَبقَرِيّ. فالعبقري، بالتالي، جنّيٌّ، أي مجْنونٌ.

لنرجع إلى الحجّام، فماذا نجد في حُجَجِهِ؟ نَجِدُها توحي في ظاهِرِها بالعقلانِيَّة، بينما تُخفي في تضاعِيفِها تضليلاً لا يَختَلِفُ في شيءٍ كثيرٍ عن السِّحْرِ نفسِهِ!

لا أحَدَ يستطيعُ إنكارَ معرفةِ «المجنون» للقُرآنِ والحديث، واطّلاعِهِ الوافي على مذاهِبِ المتكلّمين وتاريخِ المُسلمين وصِراعِ فِرَقِهِم.. ولا بُدَّ من الإقرارِ أنّ القارىء لأوَّلِ وَهْلَةٍ يَقِفُ أمامَ حُجَّة المجنون «لا يحيرُ جواباً» كما وَقَفَ من قبلِهِ أبو داود وعيسى بن هشام. لكنّه (أي القارىء) لن يلبث أن يكتَشِفَ هشاشةَ المنطِقِ الذي استخدمه المارستانيُّ: صحيحٌ أنَّ المُعتَزِلة يقولون إنَّ خالِقَ الظُّلم ظَالِمٌ، لكنَّ هذا لا يستدعي الاستنتاج بأنَّ خالِقَ الهَلَكِ هالك. فالمُعتزلة، قبل كُلِّ شيءٍ، مؤمنون بأنَّ الله حيٌّ لا يموت، وَأَنَّهُ خَلَقَ الحياةَ، وخَلَقَ الموت، لكنّه لم يخلق الأفعالَ. وآقرأْ من جهة ثانية ما يلي: «إنَّكُمْ أخْبَثُ من إبْليسَ دِيناً. قال: رَبِّ بما أغويتني فأقَرَّ وأَنْكَرْتُم، وآمَنَ وَكَفَرْتُمْ..»[1]. فلو ناقشنا المارستاني انطِلاقاً من منطقِهِ هو لَقُلْنَا: إبليس اعترفَ بأنَّ اللّـهَ أغواه، فلماذا يكونُ شرّيراً؟ الجواب المنطقي: لأنَّهُ قَبِلَ الغِوَايَةَ. إذن حتى يكونَ المرءُ خَيِّراً عليه ــ على الأقل ــ أن يختارَ أنْ يرفُضَ الإضْلال! وهذه النتيجةِ هي عكس ما توصَّلَ إليه المجنونُ.

ويَبْلُغُ التَّضْليلُ ذرْوَتَهُ عندما يُعاتِب المارستانيُّ عيسى على زواجِهِ من مُعتَزِلةٍ قائلاً: «هَلّا تَخَيَّرْتَ لِنُطْفَتِكَ» وفي هذا القَولِ نَسْفٌ للتفكيرِ الجبريِّ من أَساسِهِ. لكنَّ الجوَّ السِّحْرِيَّ الذي وُضِعَ فيه الزائِرانِ، وسِعَةَ معلوماتِ المارستاني، وقُوَّةَ التقريعِ الذي أَسْبَغَهُ عَلَيْهِما، وكشفَه أخيراً لِسِرٍّ باطِني، هذه العوامل جميعُها ضَيَّعَت عَلَيْهِما مُلاحظَةَ خداعِهِ.

وهكذا يغدُو العَقْلُ ــ في حال دَفْعِهِ إلى نتائِجِهِ النهائِيَّةِ ــ جنوناً أو سِحْراً لأَنَّهُ يَعْتَمِدُ التضليلَ واستخدامَ المنطِقِ المُتَناقِضِ في ذاتِهِ. وتَخِرُّ الحقيقةُ مُضرَّجةً بدمائِهَا أمامَ جَلّادِهَا العَقْل؛ فهو هو الذي يَجْعَلُ من الحقِّ حَقّاً، وهُوَ هُوَ الذي يُمَوِّهُ الباطِلَ لِيُحَوِّلَه حَقّاً:

أنا في الحقِّ سَنَامٌ   أنا في الباطِلِ غارِبْ

وعلى تُخوم المقامَتَيْن، يتراءى وَجْهُ الهمذاني ساخِراً من العقل الذي لن يكون إلّا جنوناً في حالِ اعتماده سبيلاً أوْحَدَ للوصولِ إلى الحقيقَةِ، وتَسطعُ صُورَةُ الحجّام داعِياً إلى إحْلَالِ التجرُبَةِ بِكُلِّ أبعَادِهَا مكانَ العَقْلِ ذي البُعْدِ الواحِدِ!

---

(١) نُهاد توفيق نعمة: الجنّ في الأدَب العَرَبي. رسالة مُقَدَّمة إلى الدائرة العربيّة في الجامعة الأميركية في بيروت لنيل شهادة الماجيستير (١٩٦٠)، ص ٢٤.

(٢) تاج العروس (جنن).

(٣) الجديرُ بالذِّكر أنَّ الخابل تعني الجنّي، وتعني المجنُون!! (اللّسان ــ مادة (خبل)).

(٤) وقال ابن سيده: قريةٌ باليمن. (اللّسان).

(٥) اللّسان.

(٦) ابن الأثير في (اللّسان).

---

(١) المقامات، ص ١٢٢.

المراجع

(أ) المراجع الأجنبيّة:

(١) Freedman & Kaplan: *Comprehensive Textbook of Psychiatry* Williams & Williams.

(٢) Hart, Bernard (M.D.), *The Psychology of Insanity*. 5th Edition Cambridge, 1958.

(٣) O'Brien-Moore, Ainsworth, *Madness in Ancient Literature* (A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy.) R. Wagner Sohn, Weimar, 1924.

(٤) Zimbardo & Ruch, *Psychology and Life*, 9th Edition, Scott. Foresman, (1977).

(ب) المراجع العَرَبِيّة:

(١) الجاحظ: كتاب الحيوان (الجزء السادس). تحقيق محمد عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (ص ١٧٢ ــ ٣٥٠).

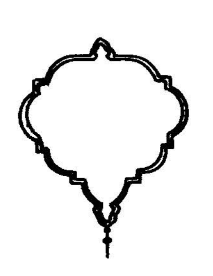
(٢) الدميري، كمال الدين (ت ٨٠٨هـ): حياة الحيوان الكبرى (المختار منه). اختيار محمد الحافق، مراجعة عبدالحميد الدواخلي (ص ١١٣ ــ ١١٤). وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ الإقليم الجنوبي.

(٣) نعمة، نهاد توفيق: الجن في الأدب العربي. رسالة مُقَدَّمة إلى الدائرة العربية في الجامعة الأميركية لنيل شهادةالماجيستير (١٩٦٠).

(٤) الهمذاني، بديع الزمان: المقامات. قدَّم لها العلاَّمة الشيخ محمد عبده. دار المشرق (١٩٧٣).

□ □ □

قصائد عربية



محمد العائش القوتي

أحياناً أركب أحزاني
وأرى وجه العالم. .
منفى تتشكّل داخله
قسمات الجُرح العارم. . .
وأرى كلّ الأطفالِ. . يحاصرهم
ألمٌ قادم. .
أحياناً أفتح نافذتي. .
فأرى الديكورَ:
مواسمَ باهتة. .
وبقايا
أنديةٍ. . ومعالم
وأرى وجه الأيّام يسافر في الليل القاتم

* * *

أحياناً أصحو من وجعي. .
أتفرّس في كلّ دروب العمر. .
مسالك ضاربة في الحزن
وكثبان مواجع. .
والشاعر يقرأ فاتحة للموت. .
يعاقر لوعته. . ويكرّر دعوته الأولى:
من يرحل في الكلمات. .
من يصبح للجسد المغلول هيولى. . .

* * *

أحياناً أفتح أروقتي للشمس. .
يفاتحني الوطن المتوحِّش بالشّجن
الشتويّ. .
أمدّ يداً. .
يتسلّل من بين يدي. .
وطن أخضر
يرحل في الأنواء

* * *

أحياناً. .
أتمدَّد فوق شريط الظلّ. .
أطلّ من الشرفات. .
أراكم أحبابي. .
وبأيديكم كفن أبيض. .
يأخذه الرجل «الشاعر»
ويفرّ الشاعر. .
يهرب. . يهرب. . يغرقه شجن كافر. .
شجن من نوع آخر. .

(تونس)

□ □ □

قصة قصيرة جداً

البنت والشمس والحكاية

خليل فاضل

كانت ترتدي رداءً أخضر بلون الفستق، وكانت تقضم تفاحة خضراء فاتحة اللون، وكانت تجلس على أريكة خشبية بمقدمة المكان. بدت فارعة القوام حتى وهي جالسة. تنتعل حذاء بالياً أخضر فاتح اللون بدون خيوط أو رسوم. كان شعرها بنفسجياً وعيناها تضيئان بلون غريب هو مزيج من العسل واللؤلؤ وزرقة البحر. كانت رائحة البحر تنتشر حواليها، ولما اقتربت منها توقفت عن القضم فكان جزء التفاحة داخل فمها والباقي خارجه تمسكه بيدها البضة. سألتها:

ـ أمنعتك عن إنهاء تفاحتك؟

أومأت بالإيجاب ثم بدأت تلوك قطعة التفاح من جانب إلى جانب داخل فمها، أحياناً يبدو لسانها القرمزي ليلعق رحيق التفاح الأخضر المتناثر فوق شفتيها القرمزيتين وزوايا وجنتيها ذاتي اللون التفاحي الأحمر الخفيف. قالت:

ـ إجلس، فالشمس طالعة والجو جميل..

جلست، تأملت أنفها الروماني في دقّة، كانت عيناها سادرتين في البعد وكأنها تحلم، قلت:

ـ رأيتك مع صديقتك تتحدثين يوم التقينا بالحديقة.

ـ نعم كنت أقول لها لو أمسك هذا الفتى بيدي لأحببته!

ـ وهل أمسك؟!

ـ نعم!!

حاولت أن أتذكر متى فعلت، أدركت أنه قد يكون فتى آخر لكنها سارعت قائلة:

ـ لقد جئت في الحلم وأمسكت بيدي، ثم رفعتها إلى شفتيك ثم تأملتني، وفي الحقيقة صافحتني، فاختلط عليّ الورد الأحمر بزهر القرنفل وكدت أطير كالفراشة الحائرة.

ابتسمت في خجل مصطنع وقلت:

ـ هلا دخلنا إلى داخل المكان؟

أومأت مجيبة، ثم نهضت، وبدا جسدها الفاره يشق الفضاء حوله، خطت بخطى بسيطة وكأنها تسير على الماء، وأنا خلفها.. جلست قبالتي، تنهدت، شبكت يديها بين فخذيها ثم قالت:

ـ إحك لي حكاية..

فكرت قليلاً ثم قلت:

ـ حكاية قديمة؟

قالت:

ـ أية حكاية!

قلت:

ـ حكاية الجنة والنار؟!

أومأت مجيبة فبدأت أحكي: (سأل أحدهم الربّ أن يريه النار فأدخله غرفة تتوسّطها منضدة دائرية كبيرة، كان الناس حواليها، كانت تبدو عليهم علامات اليأس والقنوط، في وسط المنضدة كان هناك وعاء كبير مليء بالحساء، مليء حتى ليفوق حاجة الجميع، كانت رائحة الحساء غالبة ومثيرة للشهية. الناس حول المنضدة يمسكون بملاعق خشبية ذات أيدٍ طويلة جداً، كان بالمستطاع أن يغرف كل منهم من الحساء ولكن كان من المستحيل العودة به إلى فمه لأن ذراع الملعقة كانت أطول من ذراع كل منهم، كانوا يتألمون بشدّة... سأل الرجل الربّ أن يريه الجنة... فأدخله إلى غرفة أخرى مشابهة للأولى تماماً. منضدة دائرية كبيرة، وعاء كبير مليء بالحساء والناس يتسلّحون بالملاعق الطويلة الأذرع، كان الناس مبتهجين وكانت تبدو عليهم أمارات الشبع والغبطة والاكتفاء، كانوا يضحكون عالياً ويتحدّثون كثيراً، لم يفهم الرجل السر، قال الرب: إن المسألة سهلة، تحتاج لمهارة بسيطة، لقد تعلموا أن يطعم أحدهم الآخر..)...

ضحكت عالياً، استلقت على ظهر المقعد، قامت، جلست على الأرض وقالت: أنت رائع.. إني أحبك...

قلت: أنت جميلة.. وأنا أريدك...

قالت: أنا لا أنام مع كل من يستهويني، فلا بدّ أن أكون حقاً أسيرة لك فأعطيك نفسي راضية مرضية.. تعال هنا أسقيك الخمر والعسل...

قبّلتني بنهم، احتضنتني في رقّة، وكنت مستسلماً لها وكأنّني طفل غرير، كانت تدلّلني برفق، وتهدهدني بحنوّ ثم صاحت: أتمنى لو آكلك.. لماذا لا تخرج معي إلى الشمس...

قلت: أخاف الناس...

قالت: أتخاف وأنت الرجل؟

قلت: أخاف وأنا العاشق!

ابتسمت في حزن، فتحت باب الغرفة المطلّ على الحديقة وخرجت إلى الشمس ترقص على أطراف أصابعها، ترفرف بجناحيها حتى اختفت.

النقد الصحفي العراقي بعد ١٤ تموز ١٩٥٨

دراسة في إطار الدوريات العراقية والعربية

علي عبدالحسين مخيف

لقد طالب بعض الكتاب العراقيين بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ بصفة مهمة جداً لأيّ نقد أدبي سليم، طالبوا بالموضوعية للنقد العراقي، وذلك بتقديم الحقيقة الأدبية في كتابة الناقد، والكف عن المهاترات الفارغة أو المجاملات، والمحاباة الإخوانية.

وأول من دعا للموضوعية في النقد في هذه الفترة، علي الحلي، وجليل كمال الدين(١).

هذه المطالبة بالنقد مؤسساً على حقائق موضوعية، كانت تبررها كتابات نقدية غير موضوعية أحلنا بعضها إلى الهامش، ونستعرض بعضها الآخر فيما يلي من دراستنا هذه.

ويقصد بالكتابات غير الموضوعية تلك التي تنطوي على مجرد الشتائم، والسخرية من الأديب وأدبه(٢).

ويقصد بها أيضاً تلك التي ينطلق كتابها من أسس غامضة في دراسة النصوص التي ينقدونها، أوتلك التي تقصر الأداة النقدية لأصحابها عن إدراك مرماها، فتلجأ للمبالغة، وغيرها من الأساليب الغريبة في نقد النصوص.

والكتابات اللاموضوعية في النقد يمكن أن توجد في شكل اهتمام أحادي بالموضوع، والمضمون، مع شيء من عدم الوضوح.

إن صلاح حمدي لا يتجاوز في نقده لمجموعة ـ كلمات

---

(١) أ ـ جريدة الجمهورية سعدون حمادي ٦٧ في ٥/١٠/٩٥٨، النظرة الموضوعية في النقد علي الحلي.
ب ـ مجلة المثقف في تشرين أول ٩٥٨، ص ١٢، الأدب والثورة/ جليل كمال الدين.
ج ـ جريدة الثبات ٣٢ في ١٦/٤/٩٦٠، شيء في أزمة النقد/ جليل كمال الدين.

(٢) ومنه لحسن العلوي عن عبدالوهاب البياتي في قصيدته ـ نحن أحرار ـ جريدة الحرية ١٤٤١ في ١٤/٨/٩٥٩، شاعر وثورة.
ولعامر رشيد السامرائي في ثلاث مجموعات شعرية لباقر سماكة، ومحمد صالح بحر العلوم، وطالب الحيدري.
المصدر السابق ١٤٦٠ في ٧/٩/٩٥٩، من أدب الثورة.
ولحسن العلوي أيضاً عن نازك الملائكة..
المصدر السابق ١٤٦٤ في ١١/٩/٩٥٩، شاعر وثورة ويمكن أن نجد الشتائم تحت واجهة النقد في هجوم خضر عباس الصالحي ضد محمد راضي جعفر (جريدة الجمهور ١٩٥ في ١٩/١/١٩٦٢، ملاحظات) وكذلك في كتابة عدنان البراك عن قصيدة نشرها شاعر عراقي في جريدة ـ صوت الأحرار ـ (١٢٧٣ ـ في ١/١/٩٦٣).
أو في كتابة عبدالله علي عن الدكتور باقر سماكة ومن كتب عنه..
جريدة المستقبل ٦٦٢ في ٣٠/١/١٩٦٣، مع الدكتور سماكة في أسراره.

مضيئة ـ للشاعر الفريد سمعان، مجرد التحكيم الغامض للذوق[٣] وهذا هو ما نجده أيضاً في نقد سعدي يوسف لـ ـ أغنيات لا تعرف الأحزان ـ مجموعة الشاعر عبدالستار الدليمي[٤].

يكتب عبدالسلام إبراهيم ناجي عن قصيدة ـ الفجر في وهران ـ للشاعر شاذل طاقة، على نحو تعميمي مبالغ فيه، وجغرافي لإخفاء قصور الأداة النقدية لديه[٥] وهذه هي حال نقده لـ ـ العودة إلى جيكور ـ للشاعر بدر شاكر السياب، حيث نجده منشداً لصورة مباشرة في ذهنه، هي صورة ازدحام الناس في سوق ـ جيكور ـ مرتبطة بجرس لغة القصيدة[٦].

إن كتابة الدكتور صالح جواد الطعمة عن قصيدة الشاعرة نازك الملائكة ـ تحية للجمهورية العراقية ـ أوحت للقارىء أن كاتبها لم يرد غير القول أن هذه القصيدة رحبت كثيراً بميلاد الجمهورية[٧] في حين يستطيع هذا القارىء أن يجد في نقد آخر لهذه القصيدة كتبه ماجد أحمد السامرائي شيئاً أكثر من مجرد هذا الترحيب السياسي بميلاد نظام حكم جديد إذ يجد على الأقل لدى الأخير إشارة مهمة للخلفية السياسية التي برزت في رأيه تأليف نازك لها[٨].

وإذا ما قارنا ما كتبه رجاء النقاش عن هذه القصيدة في مجلة ـ الآداب ـ بهذه الكتابة التي كتبها الدكتور الطعمة لوجدنا أن رجاء بذل في نقدها جهداً جاداً واضحاً[٩].

مثال آخر على النقد اللاموضوعي ما رآه ـ ج خ ـ في مجموعة ـ جئتم مع الفجر ـ للشاعر بلند الحيدري، إذ هو لا يهتم بغير فكرة عدم النسيان في قصيدة ـ المناضل المجهول[١٠] ـ وهذا ما نجده في نقده لقصيدة أخرى هي ـ إليك هذه الشعلة ـ حيث يقول عنها: (تنبض بالحياة، أروع ما فيها بساطة العمق، وواقعية المسألة)[١١] وهذا كلام ـ كما يلاحظ القارىء ـ لا معنى واضحاً له!

ويعمم ـ كاتب مجهول ـ النزعة الإنسانية على هذه المجموعة نفسها (مجموعة بلند) فيقول: (إن النزعة الإنسانية تملأ هذا الديوان)[١٢].

أما عبداللطيف إطيمش، فقد خرج من نقده لثلاث قصائد للشاعر حبيب الحسني بما يلي:

١ ـ **فجر الظنون**: تفتقر للجو الشعري الموحد، والضائع وسط رتابة الإيحاء النفسي.

٢ ـ **يا دهر**: كلاسيكية مبنى، وروحاً تشكو من قلة الماء الشعري، إلا أنها متفائلة، وإنسانية.

٣ ـ **زورق الأسرار**: صورة كئيبة من الماضي المؤلم[١٣].

ويمكن إدراج كتابة لعبدالرحمن الربيعي تحت هذه الأطر، عدم الوضوح النقدي، وهذا طبيعي مع عبدالرحمن لأن هذه كانت أولى كتاباته التي خص بها شعر عبدالأمير الحصيري برأيه القاضي بعدم إمكانية أن يسع الشعر العمودي التجربة[١٤] وفي مقالة أخرى لعبدالرحمن خص بها مجموعة شعر لعبدالستار الدليمي ـ أغنيات لا تعرف الأحزان ـ لا نجد غير أحكام غامضة غير دالة[١٥] ولا يتجاوز خضر عباس الصالحي النقد التقريري عندما يؤكد أن نازك الملائكة إنما عالجت قضية عدم عدالة الاقطاع في توزيع الأرض على الفلاحين في قصيدة ـ الأرض المحجبة ـ وواكبت مأساة فلسطين في قصيدة ـ الشهيد[١٦] ـ.

ويتحدث ناطق جميل عن مجموعة شعرية لهاشم الطعان «غداً نحصد» فيربط تجربته بمزيد من صمود مدينة الموصل، والواجب، والعصيان، والمعركة، والصدور العارية، والإيمان بالنصر، وباختصار ليس نقداً ما نقرأه لناطق، بل هو وصف لمعركة، غير أنه يشير آخر المقالة وبسرعة إلى عيوب فنية في بعض قصائد هاشم سببها كما ينص، الارتجالية، والتقريرية.

وممن ركز في كتابته النقدية على الموضوع أو الفكرة، كامل

---

(٣) جريدة اتحاد الشعب ٥٤ في ٢٨/٣/٩٦٠، ص٧، ألفريد سمعان في ديوانه.

(٤) جريدة صوت الأحرار ١١٩٨ في ٢/١٠/٩٦٢، ملاحظات حول ـ أغنيات لا تعرف الأحزان ـ.

(٥) مجلة التضامن العراقي ٣ في ٩٦٠، ص٤٣ ـ ٤٤، ٥٦، قرات الشعر في العددين الماضيين.

(٦) المصدر السابق.

(٧) مجلة الفكر العراقية ١ ـ ٢ في تموز آب ٩٥٩، ص٦٨، شعرنا والثورة.

(٨) «نازك الملائكة الموجة القلقة» ـ ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام ـ بغداد ١٩٧٥.

(٩) مجلة الآداب ١١ في تشرين ثان ١٩٥٨، ص٦٥ ـ ٦٩، القصائد.

(١٠) جريدة الإنسانية ٧٠ في ٣/٣/٩٦٠، ص٣، جئتم مع الفجر.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) جريدة صوت الطليعة ٧٦ في ٢٨/٥/٩٦٠، ص٧، مع ديوان جئتم مع الفجر لبلند الحيدري.

(١٣) جريدة صوت الأحرار ٧٢٥ في ١٨/٦/٩٦١، أمسية اتحاد الأدباء.

(١٤) جريدة المستقبل ٦١٠ في ٢٦/١١/٩٦٢، أزهار الدماء.

(١٥) المصدر السابق ٥٩٦ في ١٠/١١/٩٦٢، أغنيات لا تعرف الأحزان.

(١٦) مجلة الآداب ١٢ في كانون الأول ٩٥٨، ص ٢٢ ـ ٢٧، نازك الملائكة في ـ قرارة الموجة.

علاوي في كتابته عن ــ هلاهل ــ حسين مــردان أو الدكتور صالح جواد الطعمة في كتابته عن قصيدة ــ قصة الفداء ــ لحسين مــردان أو حارث طه الراوي في كتابته عن خالد الشواف في مجموعة شعر ــ من لهيب الكـفـاح ــ أو كاظم محمد الطباطبائي في ــ من وحي الزمن ــ ديوان عباس المـلاعـلي أو هلال ناجي في كتابته عن شعر ــ بؤس وضياء ــ لعلي الحـلي أو سلمان الجبوري في ــ أمطار ــ محمد سعيد الصـكـار أو خالد الحلي في المجموعة هذه نـفسهـا أو هادي العلوي في خواطره النقدية حول قصيدة ــ المستنصرية ــ للشاعر محمد مهدي الجـواهـري أو ــ قاريء ــ في كتابته عن قصيدة للشاعر محمود البـريكـان أو الدكتور صالح جواد الطعمة في كتابته عن شعر ــ الـزاوية الخالية ــ للميعة عباس عمـارة أو (غ م ح) عن نفس هذه المجموعة أو باسم عبدالحميد حمودي عن ــ كلمات مضيئة ــ لألفريد سمعــان ولباسم أيضاً في ديوان ــ أقباس الثورة ــ لمحمد صالح بحر العلوم.

وقد امتازت كتابات نقدية ليست قليلة بالجد والصدق، إذ يشعر قارئها أن كتابها قد أضافوا شيئاً، أو جهدوا في نـقـدهـم للنصوص المدروسة، وخرجوا بنتائج مهمة.

من ذلك نقد د. علي جواد الطاهر لمجموعات ألفريد سمعــان كذلك نقده لــ القمر في شوارع بغداد ــ مجموعة شعر صبرية الحسو.

إن الطاهر يتناول في ألفريد سمعان بعض سيرته، وتطوره الأدبي، وإضافاته الشعرية، وأنواع الخلل الفني في شعره، كل ذلك يبرهن عليه الطاهر بشواهد واضحة من شعر ألفريد.

ونجد الجهد النقدي في كتابة الدكتور علي سلمان العبيدي لمجموعة بلند الحيدري ــ جئتم مع الـفـجـر ــ حيث يدرس العبيدي تميز بلند الفني في الشعر بعدما تجاوز المؤثرات الشعرية السابقة له، ولا يترك العبيدي قصيدة في هذه المجموعة دون أن يقول شيئاً فيها، ومهما كانت قيمة أحكامه النقدية، فإنه يعطي أدلة تبرهن على سلامتها المبدئية، ونجده يستمر على هذا النحو في مجموعة شعر ــ أمطار ــ لمحمد سعيد الصكار، ومجموعة شعر ــ النجم والرماد ــ لسعدي يوسف، فيسجـل ملاحـظة في شعر سعدي مؤداها كثرة نحته اللفظي اللامبرر في كثير من الأحيان كما يرى العبيدي.

ولا يستثني العبيدي إضافة إلى هذا، أيَّ ظاهرة تلوح له في شعـر سعدي يـوسف، الخلل الموسيقي، والتعقيـد اللفـظي، والغريب، والغموض، والتشابيه، والوحدة الموسيقية، وعلاقة هذه الأخيرة بالموسيقى الكلاسيكية في الشعر، وطبيعة الترقيم، كما ويبدي العبيدي وجهة نظره في تـأرجح سعـدي بين الشعـر العمـودي، والحديث مع ميل واضح للأول.

ومن الكتابات النقدية الثرية ما كتبه مهدي شاكر العبيدي عن مجموعة شعر ــ ميلاد ــ لعلي الحسيني، حيث يرصد في قصائده تأثيرات سعدي يوسف، وعبدالوهاب البياتي، كما يرصد جهده للتميز فنياً، وخاصة في الشعر الذاتي.

والثراء النقدي نجده أيضاً في كتابة أمجد حسين عن مجموعة شعر ــ أغاني الحرية ــ لكاظم جواد، حيث نجد تشخيصاً مقترناً بأدلة نقدية على كل استنتاجاته النقدية، فيميز نجاح كاظم في قصائد معينة، ويوضح معنى التجربة القومية الإنسانية التي انفعل معها كاظم في إطار ثورة الجزائر في قصيدة ــ أغنية إلى زيتون ــ ثم يقارن هذه التجربة الشعرية بتجربة أممية فشل كاظم في تمثلها في قصيدة ــ أغنية إلى آسيا ــ بسبب عدم عيش كـاظم لهذه التجربة قومياً كما يرى أمجد.

ويذكرنا هذا بما رآه علي الحلي من صعوبة تمثل الشاعر الأجنبي لتجربة عربية قومية فهنا نفس الحال، إنما هي معكوسة، أي صعوبة تمثل الشاعر العربي لتجربة أجنبية. وفيما يتعلق بنقد أمجد حسين لشعر كاظم جواد موضوعنا، فإن أمجد يتوسع نقدياً على نحو لا يمكن إنكاره، فيستعين بآراء غيره، ويثبت وجهة نظر حول تراوح كاظم بين الشعر الجديد والعمودي، ووجهة نظر في مطولاته الخمس الجديدة، وتوظيفاته الفنية، كالتكرار مثلاً.

ويتضح الجهد النقدي في كتابة الدكتور صالح جواد الطعمة عن شعر نازك الملائكة وحسن البياتي، ولميعة عبـاس عمارة، وحسين مردان، ورشدي العامل بوجه خاص، فهـو يشخص عيوب، ونجاحات القصيدة التي كتبها رشدي العامل.

وهذا ما نجده في نقد الدكتور إبراهيم السامرائي للشعر الجديد في رصده للتطور الشعري مثلاً لدى عبدالوهاب البياتي بين مجموعته الأولى ــ أباريق مهشمة ــ ومجموعاته التالية، فأثبت مثلاً محافظة البياتي على الرمز والإيماء، وكيف أفاد من الرمز العامي، والمثل التراثي.

ويرى الجهد النقدي واضحاً في كتابة مجيد الراضي عن ــ أغاني الحرية ــ لكاظم جواد، حيث رصد بعض إبداع الشاعر، وشخص عيوب بعض قصائده كالاسترسال، والإنسياب، وغير ذلك من العيوب في بدايات القصائد، وطابع الوعظ، والمباشرة، وحشر الشعارات السياسية في النص.

وهناك مقالات نقدية أخرى لم تخل من بذل جهد نقدي، وجدية نشير لها هنا:

١ ـ لهاث الحياة ومفهوم التجربة ـ مجموعة يوسف عزالدين/ عبدالجبار داود البصري.

٢ ـ الغربة في شعر سعدي يوسف/ خالد الحلي.

٣ ـ كلمات مضيئة ـ مجموعة ألفريد سمعان/ ناظم توفيق.

٤ ـ طلائع الفجر ـ مجموعة علي جليل الوردي/ جليل كمال الدين.

٥ ـ الميلاد ـ مجموعة علي الحسيني/ جليل كمال الدين.

٦ ـ صدى السنين ـ مجموعة محمد بسيم الذويب/ محمد راضي جعفر.

لقد تعرض النقد غير الموضوعي لنقد مضاد، فوصف محمد مهدي الجواهري أصحابه بالجهلة، والحاقدين، وهجاهم بأبيات نارية نقتطف منها ما يلي:

أخا القلم الراعف الرافد
ويا لابساً بزة الناقد
إليك النصيحة من متعب
بطبّ النفوس ومن جاهد
تشرثر في الشعراء الضخام
كانوا على الزمن البائد
دليلاً على علمك المستفيض
فيض الوباء بك الوافد
متى رحت تنقل نقد البيان
إلى الطعن في الأم والوالد
فحياك ربك من زارع
خبات البذور ومن حاصد
ولا جفّ حقدك من حاقد
ولله درك من ناقد!

واعتبر رشدي العامل النقد الضعيف مجرد ارتزاق رخيص وقد عاب نزار عباس على بعض كتاب النقد المتسرعين قولهم: إن هذه القصيدة متفائلة، أو متشائمة[١٧] وأشار في مقالة أخرى إلى مقياس الضيافة غير الموضوعي في النقد، يتهكم بذلك من مجيد الراضي الذي احتج على ما رآه إساءة في كتابة نشرها حسين مردان عن قصيدة ـ بغداد ـ لنزار قباني، إساءة لنزار كضيف في أرض مضياف هي العراق كما ذهب مجيد[١٨].

والحق أن مجيد الراضي أكد على حسين مردان ضرورة التناول الكلي لنزار قباني عبر كافة دواوينه، لا التناول لقصيدة واحدة فقط، وهذا مطلب سليم في النقد إنما هو لا يصلح في حال مقال حسين مردان موضوع النقاش، ذلك لأن التناول الكلي للأديب مشروط بقضايا محددة، منها توفر أعمال عديدة له وفترة زمنية محددة. كما أن الدراسات الجزئية لتجارب هذا الأديب ستكون هي مصدر دراسته الكلية لاحقاً، وهذا ما فعله حسين مردان، وعليه فإن تأكيد مجيد الراضي عليه بالكلية لم يكن في مكانه منهجياً.

وقد تهاجم الكتاب بهذه المناسبة، فمجيد الراضي وصف حسين مردان بالسذاجة والفوضوية في مقاله، ورد عليه حسين بتواضع[١٩] كما هاجم ماجد العامل، حسين متهماً إياه بالإسراف والوصاية، والكذب[٢٠] في حين هاجم كاظم السماوي الجميع، وخاصة ماجد، ومجيد الراضي[٢١] وختمت هذه الزوبعة بهجوم نزار عباس على كاظم السماوي باتهامه باللاموضوعية[٢٢].

وقد اعتبر نزار عباس نقداً كتبه إبراهيم اليتيم في مجلة ـ المثقف ـ حول قصيدة لسعدي يوسف، تجنياً على أصول النقد، نظراً لانطوائه على مقولات أخلاقية لا علاقة لها بالشعر[٢٣].

وقد تبع نزار عباس في الهجوم على إبراهيم اليتيم، رشدي العامل، فقال: (أما عن حكمه على قصيدة ـ ترتيلة للبحر ـ لسعدي يوسف في أنها ـ ليست من جيد شعر سعدي ـ فأمر ما أسهله في النقد، لأنه تخلص واضح من مهمة النقد ذاتها)[٢٤].

وقد تعرض بعض النقاد، وكتاب في النقد والأدب، إلى

---

(١٧) المصدر السابق ٦٤٢ في ٥ /١٩٦٣/١، واقع النقد الأدبي.

(١٨) أ ـ المصدر السابق ٤١١ في ١٩٦٢/٣/٢٩، اليوميات/ نزار عباس.
ب ـ جريدة صوت الأحرار ١٠٤٢ في ١٩٦٢/٣/٢١، بغداد ونزار قباني وحسين مردان / مجيد الراضي.

(١٩) المصدر السابق ٤٢٥ في ١٩٦٢/٤/١٤، اليوميات/ عبقرية حسين مردان.

(٢٠) جريدة صوت الأحرار ١٠٤٠ في ١٩٦٢/٣/١٩، هراء أم نقد؟/ ماجد العامل.

(٢١) المصدر السابق ١٠٤٨ في ١٩٦٢/٤/١، حول قصيدة بغداد/ كاظم السماوي.

(٢٢) جريدة المستقبل ٤١٧ في ١٩٦٢/٤/٥، اليوميات/ نزار عباس.

(٢٣) جريدة صوت الأحرار ١٠٩٤ في ١٩٦٢/٥/٢٩، قصيدة سعدي يوسف/ نزار عباس.

(٢٤) المصدر السابق، نقد على نقد/ رشدي العامل.

هجوم بسبب عدم الرضا عما يكتبون، وأكثر هذا كان بدوافع سياسية على الأعم، فقد اعتبر عبدالأمير الحصيري نقد الدكتور علي جواد الطاهر لمجموعات الفريد سمعان الشعرية مجرد مجاملة، وليس هذا صحيحاً لأن هذا النقد بالذات من أفضل الكتابات النقدية في هذه الفترة إذا قسناه إلى بقية هذه الكتابات، والناقد غير معني بالقول للأديب: أنت لست أديباً كما ذهب الحصيري، بل هو من يستطيع أن يقيم على صحة أحكامه النقدية أدلة متماسكة، ومرضية للقراء، وإذا ما قال الدكتور الطاهر أن كثيراً من شعر ألفريد مجرد خطابة في جمهور لا يبحث إلا عن معان معينة، وشعارات محدودة، فهذا لا يستدعي منه أن يحكم على ألفريد بعدم الشاعرية لأنه إذا فعل هذا خرج عن كونه ناقداً موضوعياً واجبه كما قلنا إعطاء القارىء فكرة نقدية أو مجموعة أفكار نقدية مبرهن عليها(٢٥).

وعلى هذا المنوال هاجم عبدالأمير الحصيري، علي الشوك الذي كتب ممتدحاً شاعرية سعدي يوسف(٢٦) وعابه أن يتحدث عن النقد مقصوراً على أسماء معينة، كالدكتور علي جواد الطاهر، وعبدالمجيد الراضي، وأمجد حسين(٢٧).

واستمر الحصيري يهاجم هؤلاء النقاد لأسباب معلومة كما افترضنا(٢٨). وفي هذا الإطار تهاجم الحصيري مع حسين مردان وأنصاره وتطايرت الشتائم والسخريات(٢٩).

ورد كاظم جواد على ما كتبه مجيد الراضي في ــ أغاني الحرية ــ مجموعة شعر كاظم، وكان رده ضعيفاً غير مقنع(٣٠) بينما رد عليه مجيد الراضي بتماسك، فأكد علي كاظم أن مهمة الشاعر الحديث (الجديد) هي نقل الحدث لا وضعه، وأن تبرير كاظم للشعارات بحجة تجسيد قوة الفعل شبه الملحمي للحدث الشعري، وكذلك تبريره للوعظ في قصيدة ــ ولدي مصعب ــ بحجة الدعوة الأخلاقية بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ غير مقنعين(٣١).

□ **مُلحق**: النقد المنشور في مجلة ــ الآداب ــ د. سهيل إدريس والشعر العراقي بعد ١٩٥٨، كان هذا النقد أكثر غنى من كثير من نقد العراقيين في دورياتهم، ولأسباب كثيرة منها:

١ ــ التكوين الثقافي النقدي الجيد لدى نقاد ــ الآداب ــ.

٢ ــ عدم خضوع نقاد الآداب لهيمنة القرار السياسي، ودويه السائد في العراق بعد ثورة تموز ١٩٥٨، الأمر الذي لم يثن هؤلاء النقاد عن تطلبهم القياسات الفنية أساساً في نقد نصوص الشعراء العراقيين.

كتب رجاء النقاش حول فن المناسبات يقول: (إن فن المناسبات فن رديء يذكرنا بخطباء المساجد ومدرسي الأخلاق، هؤلاء الذين يؤدون واجبات متكررة لا تنبع من قلوبهم ولا من تجاربهم... وهم لا يفكرون في ابتكار شيء أو تجديد أسلوب من أساليبهم، أو تغيير موضوع يعالجونه، إنهم سجناء قوالب جامدة، واصطلاحات مكرورة خالية من الحيوية... لا طعم لها)(٣٢).

وكانت مناسبة هذه الكتابة هي إرسال بعض شعراء العراق كنازك الملائكة، وعبدالوهاب البياتي لقصيدتين لهما.

يقول رجاء عن ــ تحية للجمهورية العراقية ــ للملائكة: (حاولت كثيراً أن أعثر في هذه القصيدة على نازك فلم أجدها، وإنما وجدت عديداً من الصور التجريدية العامة التي ترسم تخطيطاً نفسياً ضبابياً غامضاً مبهماً لثورة العراق... إنها أشبه بتصفيق

---

(٢٥) أ ــ مجلة الأديب العراقي ٣ في ٩٦٢، ص٩٣ ــ ١٠٨، مجموعة ــ طوفان ــ وما قبله.
ب ــ جريدة المستقبل ٤٩٩ في ٩٦٢/٧/١٩، المجاملة والنقد.

(٢٦) المصدر السابق ٥١٥ في ٩٦٢/٨/٦، رفقاً بالأدب.

(٢٧) المصدر السابق.

(٢٨) المصدر السابق ٤٩٣، ٥٠٣، ٥٠٩، في ٩، ٢٣، ٩٦٢/٧/٣٠ وكذلك في ٥٢١، ٦٧٠، في ٩٦٢/٨/١٣، و٩٦٣/٢/٨.

(٢٩) المصدر السابق ٤٨١ في ٩٦٢/٦/٢٥ (لعبدالأمير الحصيري) و ٥٥٤ في ٩٦٢/٩/٢٢ (له أيضاً).
و ٥٥٨ في ٩٦٢/٩/٢٧ (ضد عبدالمجيد لطفي).
و ٥٥٧ في ٩٦٢/٩/٢٦ (لعبدالمجيد لطفي).
و ٥٥٩ في ٩٦٢/٩/٢٨ (لعبدالأمير الحصيري).
وفي جريدة المواطن ١٠٠ في ٩٦٢/٧/٣٠، من هو الأديب/ الحصيري.
ولحسين مردان في جريدة المستقبل ٥٥٣ في ١٩٦٢/٩/٢١، من أجل هذه التربة.

(٣٠) جريدة اتحاد الشعب ٩٢ في ٩٦٠/٥/١٣، ص٧، حول ــ من أغاني الحرية.

(٣١) مجلة الآداب ١١ في تشرين ثان ١٩٥٨، ص ٦٥ ــ ٦٩، قرأت العدد الماضي وممن كتب في أدب الناسبات
١ ــ غائب طعمة فرمان في: جريدة اتحاد الشعب ٢٣٨ في ١٩٥٩/١٠/٣٠، من ظواهر حياتنا الأدبية.
٢ ــ يوسف عزالدين في مجلة المعلم الجديد جزء١ في كانون ثان شباط آذار ٩٦١ مجلد ٢٤. ص ١٥ ــ ١٨ انظر ص ١٥.
٣ ــ محمود الغبطة في جريدة صوات الأحرار ٩٤٤ في ٩٦١/١١/٢٠، قضايا فق الأدب المعاصر.
٤ ــ الشيخ جلال الحنفي في جريدة الأيام ٨٠ في ٩٦٢/٧/١٩ خلال نقده لكتاب الدكتور داود سلوم ــ الأدب المعاصر في العراق.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٦٥.

رتيب يتكرر معبراً عن الإعجاب بثورة العراق[٣٣].

وفي الجملة نجد رجاء يعتبر هذه القصيدة غير ناجحة، وهذا هو رأيه في قصيدة ـ نحن أحرار ـ لعبدالوهاب البياتي[٣٤].

واعتبر رجاء قصيدة ـ أغنية حب ـ لشاذل طاقة أرسلها شاذل للآداب عام ١٩٦٢ اعتبرها ضعيفة تماماً[٣٥].

إن الحب الذي يتحول فجأة إلى نضال بلا عمق فلسفي ولا مقدمات منطقية هو نوع من الضباب الشعوري، هذا ما قاله رجاء في قصيدة شاذل[٣٦].

ولم يتخل رجاء عن موقفه النقدي هذا، وهو موقف موضوعي مبرهن عليه بأدلة نقدية واضحة، وقد وجدناه يصف قصيدة ـ سلمان الجبوري ـ المعنونة بـ ـ خيط السلام ـ بجودة موسيقاها وصورها الفنية على أنه أرفق هذا بنصيحة لسلمان بتجربة ذاتية خاصة ستكون أكثر عمقاً كما يرى رجاء[٣٧].

هذه الاتجاهات النقدية لرجاء إزاء القصيدة السياسية نجدها أيضاً عند الدكتور علي سعد الذي رأى أن سالم علوان الجلبي في ـ أغنية ليست للعبيد ـ ظل يوظف صوراً مبتذلة، وأفكاراً عادية[٣٨].

إن روعة الموضوع، ثورة، قائد عظيم ، يجب ألا تلغي ضرورة الإبداع والإجادة هذا ما يراه الدكتور علي سعد[٣٩].

وينعى يوسف الخطيب على جملة الشعر الحر تقريباً أزمته، فيتهكم بالوعود طوال عقد كامل لم يتقدم فيها هذا الشعر أكثر من أن يكون قصيدة فحسب. وعلى هذا نجده في ـ مذكرات مسافر ـ لكاظم جواد يبرز ضبط كاظم للدفق الشعوري والتحكم به، وصدق التجربة، إلا أنه يعيب على كاظم تكرار القوالب السياسية الجاهزة، وهذا ما رآه في ـ أعراس تموز ـ لعلي الحسيني، عدم قدرة الأخير بناءها دون زوائد[٤٠].

وقد رأى الدكتور أحمد كمال زكي في قصيدة محمدٌ جميل شلش ـ إلى أحمد بن بلة ـ ضعفاً، فهي خطابية تقريرية كما يرى[٤١].

واعتبر ماجد حكواتي قصيدة علي الحلي ـ لومومبا ـ مجرد تعليقات جزئية، ورآها تهبط عن أن ترقى إلى مستوى موضوعها الكبير[٤٢].

وأظن أن علي الحلي لن يخالف رأي حكواتي في هذا الشأن لأنه هو نفسه بشر برأي مفاده صعوبة تمثل شاعر ما من أمة ما لموضوع قومي، أو وطني في غير أمة الشاعر[٤٣].

وكان رأي مجاهد عبدالمنعم في ـ يا طائر الزيتون ـ لعلي الحلي، سلبياً إذ رآها تفتقد الوضوح مضموناً وهوية، وعاب تنافر موسيقاها الضخمة مع أجواء الحزن الملازمة للنموذج المصور حيث يرى أن الهمس والبساطة كان هو الأكثر مناسبة لإدراك الصدق الفني المطلوب[٤٤].

وما نراه أن هؤلاء النقاد كانوا جادين، ولم يتجنوا على أحد من الشعراء الذين مر ذكرهم، وبينا أسباب جديتهم.

ولم تخرج «الآداب» على خطتها هذه، ولا أميل إلى أن مجاملة الدكتور سهيل إدريس لنازك الملائكة في نقد كتبه حول قصيدتها ـ ثلاث أغنيات شيوعية ـ خروج على هذه الخطة، بل هو نقد اقتضته دواعٍ سياسية معلومة أولاً، ورغبة الدكتور إدريس في مصالحة نازك بعدما قاطعت المجلة زهاء سنة كاملة تقريباً[٤٥].

ولكني أظن أن نازك نفسها قد كشفت حقيقة المجاملة في نقد الدكتور ادريس، ولم تعجبها، فأحجمت عن التعامل مع «الآداب» طوال السنوات التالية لهجومها عليها (عام ١٩٥٩).

---

(٣٣) المصدر السابق.

وقد نقدت سلمى الخضراء الجيوسي قصيدة ـ فن جميلة ـ لنازك، فأنكرت عليها تصويرها لجميلة بوحيرد: مجللة بالحزن في حين هي رمز صمود.

تنظر: الآداب، ٢ في شباط ١٩٥٩، قرأت العدد الماضي، ص٧٣ ـ ٧٦ تنظر ص ٧٣.

(٣٤) المصدر السابق ٨ في ١٩٦٢، ص ٧٢.

(٣٥) المصدر السابق.

(٣٦) المصدر السابق.

(٣٧) المصدر السابق ١٢ في كانون أول ٩٥٨، ص ٥٤ ـ ٥٧، قرأت العدد الماضي.

(٣٨) المصدر السابق.

(٣٩) المصدر السابق ١ في كانون ثان ٩٥٩، ص ١٠٤ ـ ١٠٦، قرأت العدد الماضي ، ص ١٠٤.

(٤٠) المصدر السابق ١ في كانون ثان ١٩٦٣، قرأت العدد الماضي، ص ٦٥.

(٤١) المصدر السابق ٤ في نيسان ٩٦١ ص ٥٩، قرأت العدد الماضي.

(٤٢) جريدة الجمهورية لسعدون حمادي ٥١ في ١٩٥٨/٩/١٤، مطلوب أدب إنساني.

(٤٣) مجلة الآداب ١١ في تشرين ثان ١٩٦١، قرأت العدد الماضي ص ٧١.

(٤٤) ١ ـ المصدر السابق ٤ في نسان ١٩٦٠، قرأت العدد الماضي ص ٨ ـ ١٣/ د. سهيل إدريس.

٢ ـ المصدر السابق ٤ في نيسان ١٩٥٩، منبر النقد / نازل الملائكة، ص ٢ ـ ٧، ص ٧٣ ـ ٧٤.

(٤٥) المصدر السابق ٢ في شباط ١٩٦٣، ص ١١.

دراسته، ويمكن أن تسمي الكتابات النقدية التالية تحت هذا الإطار المتميز في النقد، وأكثرها ضمن باب ـ قرأت العدد الماضي من الآداب:

١ ـ النشيد الدامي ـ سلمان الجبوري نقد محمد إبراهيم أبو سنة[٤٦].

٢ ـ نبوءة في عام ١٩٥٦ ـ بدر شاكر السياب نقد د. إحسان عباس[٤٧].

٣ ـ الوميض والرجل ـ صادق الصائغ نقد د. أحمد كمال زكي[٤٨].

٤ ـ نزيف النار ـ محمد راضي جعفر نقد/ نفسه[٤٩].

٥ ـ بحيرة الأحلام ـ علي الحلي نقد أورخان ميسر[٥٠].

٦ ـ ابن الشهيد ـ بدر شاكر السياب نقد / نفسه[٥١].

٧ ـ بنزرت ـ خالد الشواف نقد إيليا حاوي[٥٢].

٨ ـ يا طائر الزيتون ـ علي الحلي نقد حسين صعب[٥٣].

٩ ـ المرفأ المقفر ـ حسب الشيخ جعفر نقد رفيق[٥٤].

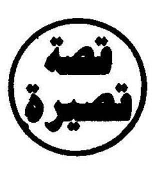
١٠ ـ أربع قصائد إلى الجزائر ـ كاظم جواد نقد صدقي إسماعيل[٥٥].

١١ ـ الصوت ـ حسب الشيخ جعفر نقد/ نفسه[٥٦].

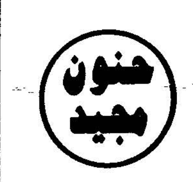
هذا هو وضع نقد مجلة «الآداب» وقد أثر ـ لا شك ـ في النقد العراقي وليس هذا موضوعنا الآن، إنما لم يبق أمامنا إلا القول أن النقد العراقي لم يرتفع في أكثره عن أن يكون جيداً ينافس، ويضاهي النقد العربي الذي ضربنا بنقد مجلة الآداب مثلاً مناسباً له، وأشمل أسباب هبوطه القمع بألوانه في هذه المرحلة (١٩٥٨ والسنوات التالية...).

(٤٦) المصدر السابق ٧ في تموز ٩٦٠، ص ٧٦.
(٤٧) المصدر السابق ١ في كانون ثان ١٩٦٣، ص ١٦.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٦٥.
(٤٩) المصدر السابق ٧ في تموز ٩٦١، ص ٦٨.
(٥٠) المصدر السابق ٧ في تموز ٩٦٢، ص ٤٩.
(٥١) المصدر السابق ١٠ في تشرين أول ٩٦١، ص ٥٩.
(٥٢) المصدر السابق ١١ في تشرين ثان ٩٦١، ص ٦٤ ـ ٦٥.
(٥٣) المصدر السابق ٢ في شباط ١٩٦٢، ص ٥٧.
(٥٤) المصدر السابق ٦ في حزيران ١٩٦٢، ص ١٤.
(٥٦) المصدر السابق، ص ٦٤.

□□□



مدّ البحر



كلّ ما نعرفه أننا نشأنا عليه، كيف؟ لا ندري.. هكذا وجدنا أنفسنا نتخبّط في أرضه المديدة الرخوة بمرح ولهو غافل، والبحر يلوح من البعيد البعيد كما يلوح السراب.

لم نسأل أنفسنا عن أي شيء، كل ما كنا نفعله هو أننا كنا نعيش في أرجائه هائمين، لا ننشد سوى استمرار الحياة عليه.

لم نكن عاطلين يلوذون بدفء الشمس في الشتاء، ويتفيأون الشجر في الصيف كما يفعل العاطلون والمرضى من أبناء القرى والأرياف، كلا.. كنا نعمل وندبّ على الحياة، ونختلف فيما بيننا، ويعلو صياحنا، ولكن هذا وهو يحدث فإنّما يحدث على ساحل رخو طريّ منح أعصابنا طراوته، فكان عملنا لا يتعدّى بضع ساعات، وخلافنا ينتهي بعد ساعة، وصياحنا يهفت بعد دقائق، فتعود حياتنا إلى حالتها التي وجدنا عليها أول الأمر. إنه الساحل المديد، الشاسع، الداكن واللامع معاً الطريّ والناعم الذي لا ترى من حدوده إلا خيط سراب أو خيط وهم. الساحل، هو العالم الذي لا رديف له. لا بحر يقترن به أو يبدأ منه، العالم الذي لا رديف له، إن حام الذهن حول الرديف، إلا الخيال. البحر، أكذوبة كبرى.. وهم.. خدعة.. البحر، كذب وبهتان.. الساحل، الأرض الموعودة التي ندوسها بأقدامنا ونزرع فيها أصابعنا ونرشّها بحدقاتنا، هو ذا يمتد ملء البصر والخيال، يحمل أجسادنا الثقيلة، وكلما ضغطنا عليه لان وارتخى مثل كلب أليف.. هو ذا مليء بآثارنا.. أقدامنا تزحف عليه دون كلل ليل نهار، وأيدينا تعبث برمله تبني منه قصوراً وبيوتاً كبيرة بأبواب عريضة متعددة لا يحرسها الحراس، ولا يسير في طرقاتها الجنود؛ ممالك لنا يدفأ فيها العقل والخيال ويسرح بينها الواقع والحلم، وإذ نمتلىء بها ونشبع منها نحطمها دون مرارة أو أسف لأننا نشيدها كل آن، نعود نبنيها بهوس الأطفال وعزيمة الرجال ودقّة النساء، نكوّنها كبيرة أكثر وأوسع وأبهى؛ نركّبها طوابق، طابقاً فوق طابق، شرفاتها شرقية يلعب فيها الهواء الطلق وتغرد بين أبهائها الطيور. هل كنا نحلم؟ ذلك ما لم نكن ندركه أو نحسّ به.. كان الحلم يسير معنا ويسبق خطواتنا.. نراه بيننا يغمرنا مثل الضباب، دخل فينا ودخلنا فيه فلم تكن ثمة فاصلة بيننا وبينه لكي نحسّه ونعرفه، كان جزءاً كبيراً من حياتنا مثلما يكون عليه الماء والهواء للأحياء، هكذا كان الحلم فينا.. كنا حالمين وإذ كنا... فإننا لم ندر، لم نعرف ما الحلم، ما الوهم، ما الزمن، ما الذي يغمر الساحل غير فعلنا وضجيج أصواتنا، وقصورنا المترفة بشرفاتها المفتوحة كصدور الأبطال، غير أننا هكذا ولن نكون غير ذلك، غير أننا نقطع دربنا بسعادة العشّاق...

أيّ ساحل هو ذا الذي كلما زحفنا عليه امتدّ وعظم؟ أهو نفسه الكذبة الكبرى ولا شيء سواها؟ أهو الوهم الزائف وبروق السراب؟ كلا. كان ساحلاً مديداً، شاسعاً، غير أنه، وبصورة لم نفقه سرّها، غاب.. فجأة اختفى كما تختفي الأحلام. ربما كان حلماً ولكنه على أية حال ليس وهماً أو محض سراب. كان حلماً حقيقياً لذيذاً له صلابة الواقع وحلاوة الحياة.. كان حياة لذيذة يكتنفها الحلم، يرفعها طبقات، طبقات حتى باتت أشبه بسحابة تهوم في الفضاء.

«ذلكم هو البحر» هكذا انبثق فجأة من قلب الساحل وعبر أجسادنا الهائمة عليه صوّت أحدنا: «انظروا إليه.. إنه يزحف نحونا» ورفعنا رؤوسنا لنرى ألسنة الموج تتلاعب بيضاء في الأفق كما تتلاعب ألسنة النار في الهشيم، ونسمع

دويها وهي تسعى نحوها وتدنو منا.. عقدت الدهشة ألسنتنا، عمّتنا فوضى لا مثيل لها، هرعنا نحو كل صوب، وكان البحر يكبر، والموج يمور، والساحل يضيق حتى غدا شريطاً ضيّقاً تهاوت فوقه بيوتنا، انهارت أعمدتها وتراكمت فوقها الغرف والشرفات، كنّا نراها تتساقط أمام أعيننا بسرعة الأحلام وتتهافت فتدوسها الأقدام وتجرفها المياه.. طارت طيورها وحلّقت فزعة مدوّمة في السماء.. لا عاصم من البحر.. أين المفرّ؟

لحظات وغطّى البحر كل شيء.. إنه المدّ.. المدّ الهائل الغريب، رفعنا على ألسنته وقذف بنا على السطح الهائج أو دفننا تحت الأعماق المدوّية المظلمة، هل كان ذلك حلماً آخر مدّ سلطانه على أعيننا ووجداننا؟ كلا.. كل شيء حلم إلّا هذا، فأمواج المدّ صخبت وهدرت حتى صمّت الآذان، ومرارة الماء العلقمية اغتصبت بلاعمنا فملأتها حنظلاً وملحاً.. غرق منا من غرق، وطفا منا من طفا.. هدرنا جميعاً بأصوات غير مفهومة.. لقد استباحنا المدّ وقطع علينا الاتصال بعالم آخر غيره.. لا عالم إلا البحر والسماء؛ عالمان أزرقان مخيفان عميقان بعيدان لا قرار لهما.. صارت الأمواج ترفعنا على أكتافها مثلما ترفع قطع الخشب، ثم تغور بنا نحو الأسفل، ثم ما تلبث أن تنبثق بنا مثل مردة في هيجان.. البحر في غليان.. المدّ، لسان أفعى أسطورية يمتدّ طويلاً، يلتف، يلتهم كل شيء ويقذف به نحو الأعماق المدوّمة بجنون: «إنّه المدّ.. أتعرفون»؟ هكذا رفع صوته أكبرنا وهو يعلو ويهبط على ظهر حصان بحري هائج بلون القطن، يجري به بعيداً عنا.. أجابه آخر بصوت فيه غضب راعد:

ــ كنت تعرفه إذن، ولعلك كنت تراه وهو يسعى نحونا أيضاً.

ــ ما كنت أعرفه، وما كنت أعرفه هكذا. كنت أسمع به من بعيد.. الآن عرفته، لا شيء يشبهه.. أنت ترى.

وهاج به حصانه البحري الأبيض، رفعه عالياً ثم طوح به في القرار. غاب لحظات حتى ارتفع ثانية على عنق حصان آخر يتلوّى كالأفعى وقد لامس جسدها سعير النار.

في وطيس حركة المدّ الهائلة كنا نظهر ونغيب ثم نعود ثانية نستوي على خيول راقصة على نشيد كونيّ متلاحم يطبق الآفاق، وكانت أصوات الاستغاثة والاستنجاد تحلّق في فضاء مجنون، ثم تكلّ عن التحليق فتسقط في معترك البحر دون صوت أو صدى؛ أصواتنا لا تبتعد عنا، لا تسمعها إلا آذاننا المحشوة بالماء الأزرق، ولم نعد نملك شيئاً سوى الخوف والرعب والهلع، تناوبتنا خيول البحر خبباً ثم صهلت وحمحمت وهدرت ثم غارت بنا مثل ريح...

البحر؟ مدّه الغريب العاتي، السيل الذي رفعنا من أقدامنا ثم طوانا ووضع رؤوسنا مقام أقدامنا، وجعل يكوّر بنا ويقلبنا تارةً نحو جهة ما وأخرى نحو جهة ما.

والريح؟ لا بحر دون ريح؛ هبطت علينا من مجهول، دوّمت فوق رؤوسنا وملأت آذاننا بصرير صاخب، آناً تغادرنا وآناً تعود علينا بفرٍّ وكرّ متعاقبين.. لا أعند من الريح.. كان الوقت شتاءً والريح في عزّ نشاطها وفتوّتها، والريح في الشتاء ذات دم بارد تلسع الأجساد، والسماء حبلى ملّت الانتظار.. لحظة وبدأت تنثّ ثم ساعة وبدأت تهطل والبساط من تحتنا ينتفض مثل قلب هائل موتور:

ــ تأمّلوا!

فجأنا صوت من قلب البحر يمتطي صاحبه جواداً جامحاً غير أنه كان، كأيّ فارس محنّك، يعتليه بثقة؛ كلما ارتفع طار معه وكلما هبط غاص وإياه.. نظرنا فلم نشاهد سوى خيول البحر في تسابقها وتلاطمها وتموّجها المخيف، وقطعان السماء وهي تصطخب وتضطرم في الأعالي، وشلّالات المطر وهي تسوط البحر وتحفر فيه الأخاديد.

ــ هل ثمة وقت للتأمل، وكيف؟

خاطبه أحدنا وهو يرتجف وقد بليت ملابسه ونُزعت عنه، وأردف وهو ينظر هنا وهناك لعلّ في الأفق بعض الأمل:

ــ نحن لا نرى شيئاً سوى الموت المحدق بنا من كل جهة، هل أنت مجنون؟

قال الأول وهو ما يزال يعتلي بثبات صهوة جواد دُقّت بحوافره المسامير:

ــ تأملوا كيف تلتحم السماء بالبحر وما زلنا أحياء.. أحياء كما ولدتنا أمهاتنا.

ــ نحن نموت.. عروقنا أثلجها البرد، رؤانا لا تتعدى أنوفنا.. انظر إلى ذلك كيف يختلج مثل سمكة طعينة.

ــ ومع هذا فإنه ما يزال يقاوم الموت.. حدّق فيه جيداً كيف يبتعد عن التيارات المهلكة ويقود نفسه بنفسه.. كلّنا يختلج.. أنت ترى ما نحن فيه.

ــ إنّي أراه.. بل إني أرى كيف صنعناه بأيدينا.

كان الثاني يقول كلامه بصوت متقطّع يجهد أن يكون أعلى من الرعد والهدير الذي يملأ الآفاق، وعاد الأول يقول، وهو يتناءى عنه، وبصوت لا يكاد يخترق قطعان خيول الماء:

ــ لا تفكر في ما مضى.. دعنا نصل الشاطىء ثم نعود من جديد. لكل جماعة كارثتها.. وهذه هي كارثتنا.. إعلم ذلك جيداً.. إحفظه ولا تنسه فسوف نعود.

ــ الساحل؟ كلا.. رماله أطرى مما يجب، وسعته هائلة لا تتيح لنا رؤية ما يحيط بنا.

وقبل أن يردف بشيء آخر انطوى تحت سنابك جواده ثم ما لبث أن عاد واعتلاه مجدداً وهو يصرّ على الكلام:

ــ كنا لا نرى سواه.. وكنا نتصوّره عالمنا الذي ليس بعده من عالم آخر.. حتى البحر لم نكن نرى منه إلا خيطاً متوهجاً كنا نحسبه خيط سراب.

ــ الذنب ذنبنا، والحياة فصول.. ألم أقل لك إن هذا هو فصلنا المجلّل بالسواد؟

وتناءيا كما تناءى الكثيرون في عرض البحر، تناثروا كل في طريق ومسلك بعيداً عن صحبه وأقرانه، أصبحوا نقطاً سوداء في صفحة هائجة هائلة الاتساع، تلفّهم دوامات وتسحقهم دوامات؛ عدد كبير يرتفع على تلال من الماء بحجم الحيتان، بقدر العدد الذي ينغمر في وديان مائية سرعان ما تلتفّ على نفسها وتتلولب ثم سرعان ما تقذف ألسنتها وتطوح بالعشرات.

ولم يتوقّف مطر السماء وكأنه يحاكي البحر في رعونة لا تعبأ بالصياح والصراخ ودعوات الاستغاثة البائسة.. باتت الأصوات مكتومة لا يسمع منها إلا ما تجود به الريح إن لم تأخذه بعيداً وتنثره في الآفاق..

حجبت ألسنة الموج، خيول البحر، تلال الماء رؤيتنا، وسدّ هديرها منافذ أسماعنا، ساطتنا الرياح وملأت آذاننا بوعيد لم نسمع بمثله من قبل، وصفعنا المطر بأيدٍ ثقيلة أبرد من ماء البحر. لا بحر، لا سماء، لا شيء.. البحر سماء، والسماء بحر، والشيء لا شيء.. كل شيء أغبش، متناثر، هائج، مائج، غاضب، سريع وقاس..

المدّ.. الساحل.. البحر.. آه لو كنا نعلم ما المدّ، لو كنا نعلم ما البحر، لو كنا نفهم القمر؟. هل كان قمرنا غادراً بهذا الشكل؟ وديعاً نراه، أبيض كاللجين، وحين يرحل يعمّ الظلام فنحزن عليه.. آه لو كنا نعلم ما القمر. لا بد أنه كان ثمة مد، ولكنه كان بعيداً عنا، لم يستطع التقرّب منّا فنراه أو نسمعه، ربما كان هنالك مدّ لم تشاركه الريح فيجرف كل شيء، ولم يرافقه مطر.. هل كان المد يحدث بعيداً مرة ومرات دون أن نعرف أو نسمع أو نكاد؟ يا حلمنا البائس البارد كهذا الماء.

واعتلى ظهر البحر صوت يذكّر بحكمة جرفتها الريح ونحن سكارى بالأحلام، لكن الليل وهو يهبط حتى قرار البحر يكتسح الصوت ثم يخنقه فلا شيء سوى هدير مشوش لخيول تتزاحم مدمدمة مهزومة، وفرسان يتساقطون ورايات تنكس وتطوى ونساء يعولن ورجال يبكون ويغرقون، وأطفال غرقى بكل ما يحدث، من غرق منهم نجا، ومن ظل حياً يموت بالغرق البطيء، وطيور حامت كثيراً وهامت ثم كلّت وزعقت وأخيراً سقطت فابتلعتها الأمواج.. ساعات وساعات بقدر الدهور ونحن غرقى، ليس فينا أيّ حي، لقد انتكست حياتنا وغارت حتى اندثرت في ليل البحر الداكن بعيداً عن أية لحظة نور..

هل كان مداً غريباً عجيباً ليس له مثيل؟ لم نكن نعرف ذلك. كلّ الذي عرفناه أنه طغى طغياناً بحيث أنه اكتسح كل قائم على الساحل، طواه وعاد به على ظهر خيول مرعبة نحو بحر أهوج ملتاث العقل مكتظ الجنبات.. ساعات وساعات حتى انقشع الليل وظهرت تباشير الصباح، وبدأ الموج ينحسر والساحل يبين فضّياً لامعاً مشوباً بسمرة خفيفة، وتعلّقت به عيون من بقي حياً يلتقط أنفاسه رغم بعده واستحالة الوصول إليه. لقد حملنا الموج المنحسر حتى أقاصي البحر مثل كرات عائمة تعبث بها الريح والموج.. علينا أن نمتلك أنفسنا.. أن نغادر البحر، أن نناضل موجه وريحه وتعب أجسادنا وهلاك بعضنا ونعود..

وابتدأنا المسيرة.. لم يعلن أحد منا المسيرة، بل هبت الجموع، ليس أحد يعرف كيف ومن كان يتقدم أو يتأخر. كانت العودة تكمن في النفوس، تحملها مع كل صدمة موج ولفحة ريح وانبثاق صرخة مقاومة وانطفاء حياة..

هتفنا: «بخطوة واحدة...» وتنادينا: «هيا إلى الساحل من جديد». وبدا الساحل أكثر إشراقاً؟ ضربت عليه الشمس التي نهضت من غفوتها تواً فانزاحت غشاوة الغبش التي كانت تلفه وتتدثر فيه.. لقد بدا خيطاً لامعاً ونحن نضرب الموج ونتهادى نحوه وننظر إليه.. ورغم فراره منا وابتعاده عنا فإننا كنا نزداد إصراراً عنيداً بالوصول إليه.. لم نكن بدرجة واحدة من الإصرار، فقد سقط في رحلة العودة من سقط، واستشهد من استشهد، ولم يبقَ إلا الذين لم تنطفىء في أعماقهم النار ولم يخبُ في نفوسهم سعير الأمل.

خبطنا البحر، واخترقنا سداد الموج والريح وخضنا في الوثل عراة، مزّق البحر والريح ملابسنا، وقرّح الملح أجسادنا. كنا حفاة، عراة ملوثين لم ننجُ من ملح وجرح وصديد، كنا حفاة، عراة منسلّين من قلب البحر، من مدّه العاتي، من الملح والموج والريح والمطر..

واقترب الساحل.. خطوات ونرتمي في أحضانه كما لم نرتمِ من قبل.. سوف نسترد أنفاسنا حتى ننعم بنوم لذيذ وهدوء تام، نقوم نبني بيوتاً أمتن مما كانت وأعلى وأرسخ في الأرض نراقب ونبني أنفسنا من جديد، نعمل كل لحظة ممكنة ونراقب المد، وحتى يعود مجدداً نكون قد قوينا عليه.. لحظات وننعم بما كنا ننعم به من قبل، بل وأفضل بكثير.. لحظات حتى بدا البريق وتلك اللمعة الناصعة يكشفان عن حراب مشرعة وخوذ من حديد وجنود مصطفّين.. ما هذا؟ أين الحلم؟ ما كنا فيه أم ما يلوح ويشخص مثل سور الصين؟ وما كدنا نضع أقدامنا على الساحل الذي ما يزال ينزّ بماء المد حتى توجّهت الحراب نحو صدورنا العارية على صوت قائد عسكري كبير يقول بلهجة آمرة خشنة:

ـ إلى أين؟

وقلنا بصوت واحد:

ـ إلى الساحل.. أرضنا، وحياتنا عليه.

قال بنفاد صبر:

ـ عودوا من حيث أتيتم.. ارجعوا.. عودوا قبل أن نمزّق صدوركم.

ولم نفقه من أمره شيئاً.. لماذا يمنعنا؟ وإلى أين نعود؟ البحر من ورائنا وهو يعني الهلاك فكيف نعود؟

قال أكبرنا بصوت تخلله غضب دفين:

ـ أين نذهب؟ الساحل وطننا.. نشأنا عليه، وهل يستطيع الإنسان أن يعيش في البحر؟

ـ لا شأن لنا بكم.

ـ إننا لا نريد العودة ولا نستطيع.. دعونا نمر.. الساحل وطننا ومسرح عيشنا وسعادتنا.

ـ لن تمروا.

ـ بل سوف نمر ولن تستطيع حرابكم أن تمنعنا.. لقد تشبعت أجسادنا بخشونة لم تعرفها من قبل.. أفسحوا لنا الطريق.

وتحرّكت الحراب والخوذ وأعقاب الحديد.. كل شيء يحدث بصمت، فلا حاجة لسحب مخازن العتاد وإطلاق النار.. حفاة عراة مكشوفو الصدور، منهوكو الأطراف، الحراب وحدها كافية لتمزيقهم وتشتيت صفوفهم وردّهم

إلى البحر.. وحدث ما حدث.. امتدت الحراب ومزقت بعض الصدور المشرعة من قبل للملح والريح وخيول البحر.. وهتف هاتف مجهول بصمت عميق متواصل كما لو أنه يصدر بلحظة واحدة من أعماق الأرض والسماء، فيه رائحة مزيج الماء والتراب وعروق الأشجار، وله دوي الرعد وأزيز المطر: «العدو أمامكم والبحر من ورائكم فعلام الانتظار»؟

واندفعنا مثل سيل.. تلاحمنا مع الجنود والحراب وخوذ الحديد.. وسالت دماء وانهارت عزائم وسقطت حراب سرعان ما تناولتها أيدينا وشرعت تفك بها الحصار.

كان القتال ضارياً ملتحماً ما إن يسقط الجسد حتى تدوسه الأقدام لتتقدم عليه، وبدأ الساحل يلوح من خلال ثغرة أو ثغرتين، وبدأت صفوف العدو تتراجع وتدور على نفسها، وكان القائد العسكري يعتصم بمجموعة من رجاله ويصيح:

ـ لقد تسلّقوا أجسادكم أيها الأغبياء، فأين هي الحراب؟

وتنبّهنا إليه.. طوقته مجموعة من رجالنا وبحراب جنوده تم القضاء عليه فانهار ذلك الجيش العرمرم، وتسلّقنا الساحل من جديد..

رفعنا جثثنا.. شيدنا لها قبوراً كبيرة تشبه الأضرحة.. كتبنا عليها بدماء الشهداء عبارات الانتصار.. كتبنا على شاهدة أول شهيد: «بهذا بدأنا الحياة»، وكتبنا شاهدة شهيد آخر: «بهذا تسلقنا الساحل من جديد» وعلى شاهدة ثالث: «بهذا نبدأ نتذكر ولا ننسى» وكتبنا وكتبنا.. وبدأنا نعمل من جديد.. لا بحر وهم.. لا مدّ وهم.. لا قمر وهم.. لا ساحل-وهم.. كل من هذه الأشياء يعمل لنفسه يهدم أو يبني، يخدع أو يصدق.. وبدأنا نبني من جديد، أكثر رسوخاً، أعلى وأفضل وأبهى.. وما زلنا نراقب المد.. ولكننا لم نعد نخافه..

المدّ..؟ حزن النفوس والبغي عليها، جور البحر وعنفوانه.. كارثتنا التي لا ننساها أبداً.

بغداد

□ □ □

شوساكو إندو... ضمير اليابان الصارخ

بقلم: جاري ويلز
ترجمة: كامل يوسف حسين

حينما يتناول اليابانيون حبات فول الصويا الخضراء المغلية فإنهم يدفعون الحبات بقوة من القرنة إلى اليد أو الفم بمهارة عجيبة. وفي مشرب مزدحم بمدينة طوكيو رحت أسائل زوجتي عن الكيفية التي تؤدي بها هذه العملية، قال الساقي الذي كان يتحدث إنجليزية تشوبها لكنة فرنسية: «سأريكم»، وأمسك بالقرنة من يدي، فوجهها نحو فمه، فتناثرت الحبات على الأرض. لقد اكتشفت «الأحمق» أو المثال الذي صيغت وفقاً له شخصية جاستون بونابرت في رواية شوساكو إندو الصادرة في ١٩٥٩ بعنوان «الأحمق العجيب»، وحينما قام جورج نيران الراهب الفرنسي بافتتاح هذا المشرب خلال الصيف الماضي تناولته الصحف كما لو كان شيئاً ينتمي إلى أثر قومي: تلك كانت الشخصية الغريبة التي قابلها إندو في فرنسا وراقبها في اليابان وصاغها في إهاب واحدة من أعظم الشخوص الهزلية في الأدب الياباني الحديث.

وربما كانت روايات كوبو آبي وكينزابورو أوي هي وحدها التي تحظى في عصر ما بعد يشيما باحترام يفوق ما تحظى به روايات شوساكو إندو. ويعد الكاتبان الآخران متطرفين في آرائهما السياسية وأساليبهما الفنية، لكن إندو يكتب روايات عتيقة الطراز قوية التأثر بفرانسوا مورياك ويربط نفسه بالكنيسة الكاثوليكية في اليابان المحافظة على الصعيد اللاهوتي. وحيث أن الكاثوليك يشكلون فحسب نصف الواحد في المائة من سكان اليابان فإنه يبدو كاستثناء ويطرح ذاته متجاوزاً ما يعد خروجاً على القاعدة بل وعبثاً على وجه التقريب. وفي مسرحيته «البلاد الذهبية» يذهب إندو إلى القول بأن اليابان لا يمكن أن تتقبل المسيحية أبداً حيث أنها تفتقر إلى الإحساس بالرب ويعوزها الشعور بالخطيئة والحس بالموت.

إذا كانت المسيحية والثقافة اليابانية متضاربتين بمثل هذا النحو الباعث على فقدان الأمل، فلِمَ كرَّس إندو حياة عملية مفعمة بالنشاط لاكتشاف الأبعاد الشاملة لهذا اليأس؟ إن أفضل موضع ننشد الإجابة فيه قد يكون الطبعة الأميركية الحديثة من «البحر والسم» وهي الرواية الصادرة عام ١٩٥٨ والتي وهبت إندو أول معايشة للشهرة وللنزاع. وحيث أن طبعة إنجليزية كانت قد صدرت في وقت سابق في طوكيو فقد اصطحبت نسخة منها معي في طريقي إلى إجراء مقابلة صحفية مع إندو خلال الصيف الماضي، وعلى الرغم من أنه يزعم أن اليابانيين ليس لديهم شعور بالخطيئة، فإن هذه الرواية تصف نمو هذا الشعور لدى طبيب أذنب بارتكابه جرائم خلال الحرب، ولا تؤدي المسيحية دوراً في «البحر والسم» لكن بطلها يدرك ذنبه.

أبلغني إندو بقوله: «من الصحيح أن الشعور بالخطيئة ليس أمراً طبيعياً بالنسبة لليابانيين، لكن إمكانيته قائمة حيثما وجدت الخطيئة» وخطيئة الرواية مستمدة من التاريخ، فقد قام الأطباء

اليابانيون بإخضاع أسرى الحرب الأميركيين لعمليات تشريح وهم أحياء وذلك في إطار تجارب قصد منها الوصول إلى حدود جراحة الرئة ومدى الاحتمال إزاء جرعات معينة تحقن بها أجسادهم. كان ذلك أمراً وحشياً مثل بعض الأمور التي جرت في معسكرات الموت بأوروبا، غير أنه ـ شأن تلك الأعمال ـ لم يقم به بالضرورة وحوش. . . »، ويخلق إندو عالم المستشفى المفعم بالطموح العقيم ونهج المؤسسات في التملص من المسؤولية، ذلك النهج الذي يكفل أن يسلس قياد ما لا يمكن أن يخطر على بال فيغدو تدريجياً مجرد أمر لا يدعو للابتهاج، النهج الذي يلقي الأقنعة على وجه جرائم الحرب فتغدو واجبات حرب مبهمة، ويؤدي إدراك الجريمة على الصعيد النفسي إلى تعجيز الطبيب الوحيد الذي يتراجع، إن الذنب ليس شائعاً بين اليابانيين بل هو غريب إلى حد أنه يُصيب بالشلل.

تروي القصة كنوع من حكايات التحري، وتبدأ مثل هذه القصص غالباً بجريمة ثم يجري البحث عن المجرم، غير أن هذه القصة تضم مجرماً في البداية ولكن بلا جريمة، ونحن نقابل الدكتور سوجورو من خلال فضول مريض ضَجِر يلاحظ عزلة هذا الطبيب الماهر الذي تخلت عنه زوجته ورفض صحبة الآخرين كافة، وإذ تتاح له فرصة فحص خلفية سوجورو (من خلال الشهادة المعلقة على الجدار) فإن التحري الذي فرض نفسه يشرع في كشف النقاب عن جريمة الطبيب وكذلك جريمة اليابان وجريمته هو ذاته، وبفهم الطبيب فهماً وثيقاً يهدد المريض أمنه الضجر هو نفسه.

إنها رواية ذات مشاهد قوية، لكنها تتصف بانقطاع ينبع مما درج عليه اليابانيون من نشر الروايات في شكل حلقات مسلسلة، حيث توشك الساحة الأدبية في طوكيو وما حولها أن تكون ساحة فيكتورية. فالأدباء هم شخصيات مرموقة تنال أجوراً طيبة وتنتج فيضاً من النثر والمقالات والقصائد والمسرحيات والروايات، ويتم ترقب حلقات الرواية الجديدة بشغف لا يشبه تماماً ما كان عليه الأمر مع حلقات سكوت، وإنما يكاد في بعض الأحيان يماثل ما كان عليه الحال مع حلقات ديكنز. وفي إطار هذا الشكل فإن شخصية المستفسر الأول عن دكتور سوجورو يضيع بعمق في الأجزاء الأخيرة من الرواية بحيث أن إندو يقدم في ارتباك على إسقاطه، فالرجل الذي قصد بوضوح أن تكون مفاهيمه إطاراً للرواية يختفي ببساطة، ويظل الإطار مفتقراً لجانب كامل من جوانبه.

تتجنب الرواية التي يشتهر بها إندو أكثر من غيرها سواء في بلاده (حيث حولت إلى فيلم) أو في الخارج، صعوبات الحكاية بتبسيط كبير وتكثيف للحكي الخطي. وتقوم رواية «الصمت» على أساس فضيحة تاريخية أخرى هي ارتداد أحد كبار رهبان اليسوعيين عن المسيحية في القرن السابع عشر. لقد تزوج المبشر الأب كريستوفاو فيريرا وأصبح مثقفاً بوذياً وساعد في فحص أولئك الذين يشتبه في اعتناقهم المسيحية، وفي رواية إندو يسعى معجب شاب بفيريرا وتلميذ سابق له إلى رحابه وينضم إليه في ارتداده عن عقيدته، ومرة أخرى فإن رجل تحرٍّ يتفهم طريدته جيداً ويكرر جريمته.

ومنذ ترجمة «الصمت» إلى اللغة الانجليزية (في ١٩٦٩) قورن إندو بصورة متكررة وعلى نحو مرهق بجراهام جرين الذي أشاد بكتابه بحرارة. ويماثل جانب من النقد الذي وجهه بعض الكاثوليك اليابانيين إلى إندو الهجمات الكاثوليكية المبكرة على جرين الذي اتهم بتمجيد الخاطئين والسخرية من الورعين. لكن افتتان جرين بالخطيئة والذنب يبدو مروضاً تماماً إذا ما وضع إلى جوار افتتان اندو بهما. إن كاهن الويسكي في رواية «القوة والمجد» لا يرتد عن دينه ولا يفقد إيمانه، بل يواصل الاحتفاظ بمنصب كنسي بالرغم من عدم جدارته الذاتية به، الأمر الذي يؤهله بصورة جزئية لخدمة الضعاف الآخرين، ويكتشف إندو أحجية أكثر إثارة للاهتمام، فكاهنه يصبأ بالفعل لا عن ضعف وإنما عن حب لكي يجنب معتنقي المسيحية الاضطهاد المتعاظم الذي يوجَّه ضدهم.

قال جون أبدايك في معرض المقارنة بين إندو وجرين، وذلك في عرضه لرواية «الصمت» في صحيفة النيويوركر: إن أحد ضروب الضعف في الرواية يتمثل في التماثل الواضح بين كيشيجيرو وهو الرجل الذي يشي بالذين اعتنقوا المسيحية والمرشد المهجن في «القوة والمجد»، وكاهن جرين يقهر الجزئية الأخيرة من كبريائه حينما يعترف بضعف يشارك فيه الرجل الذي خانه، وتلك موضوعة مسيحية تقليدية بما فيه الكفاية، لكن كاهن إندو يكتشف أنه بحاجة إلى كيشيجيرو كذات بديلة وأنهما معاً مرتبطان على نحوٍ غير قابل للانفصام في لا تكافؤ ثقافي متقاطع، زواج للعقول لا يمكن أن يثمر شيئاً إلا سوء الفهم. إلا أنه لا يمكن كذلك أن يستسلم دون التخلي عن هويته. ويشير إندو في موضع تالٍ إلى أن تلك كانت هي العلاقة بين المسيح ويهوذا. إن توحّد اليابان والمسيحية محكوم عليه بالإخفاق لكن الأمر ذاته ينطبق على كافة لقاءات الإنسان مع الرب. ورغم ذلك فإنهما يمضيان معاً (يقول إندو إن أمه قد جعلته يعمد في الثالثة عشرة من عمره إلى ارتداء ملابس غريبة لا تناسبه. وكان يحاول دونما نجاح أن يجعل من هذه الملابس كيمونو منذ ذلك اليوم).

إن مقارنة أكثر إثارة للأهمية بين إندو وجرين من شأنها أن تبحث «الأحمق العجيب» لإندو و«الأميركي الهادىء» لجرين. ليس ثمة موضع هنا للحديث عن التأثير المباشر، وبدلاً من ذلك فإن المرء يجد موضوعات متماثلة منظوراً إليها من خلال ثقافتين،

«فالبريء» الغربي يحاول إدراك «التضاعف» الشرقي الذي لا يكون إزدواجية دائماً لكنه يمكن أن يكون كذلك أيضاً. والبراءة في الحالتين كلتيهما مدمرة، لكن الأحمق الفرنسي عند إندو يتم تدميره فيما يقوم الأميركي عند جرين بالتدمير، (إن الجانب الساخر في الحديث عن «مخلص» فرنسي يمكن النظر إليه من خلال حقيقة أن إندو جعل جاستون بونابرت الأحمق يصل في ١٩٥٩ على متن السفينة «فيتنام»).

لقد صيغت شخصية جاستون بونابرت، كما أسلفت القول، على غرار شخصية الأب نيران المتخبطة والمحبوبة في الوقت نفسه، والتي قُدِّر لإندو لقاء صاحبها في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية. كان إندو من ضعف الصحة بحيث لم يخدم في صفوف القوات المسلحة (وذلك على الرغم من أنه قد دُفع به في غمار التدريب الأساسي في الساعات الأخيرة اليائسة وذلك بالكاد في الوقت المناسب ليعايش وحشية الضباط اليابانيين في التعامل مع المجندين) وقد قام إندو بإجراء بعض الدراسات في فرنسا خلال سنوات ما بعد الحرب حينما كان الكاثوليك يقدِّمون له قراءة «وجودية» لروايات مورياك وبرنانوس الأولى. كان نيران مهتمًا باليابان فأمطر إندو بالأسئلة، ومضى عقب ذلك إلى هناك ليقوم بالتدريس في مدرسة كاثوليكية. وبعجزه عن الشعور بالحرج في بلاد يعد فيها الحرج موتاً للصورة الذاتية للمرء راح يوجه الإهانات يميناً ويساراً لذوي الحساسية (وحتى خلال الصيف الماضي حاول إندو تثبيط الكاهن عن افتتاح مشرب يمكن أن يتحدث فيه عن الرب مع الشباب، وكان مساعدو الساقي، الذين تحدثت معهم عن طريق مترجم، طلاباً قدامى لنيران. وحينما سألتهم عن السبب في مجيئهم للعمل هناك قالوا إنهم أملوا في أن يبرهنوا على خطأ تصور إندو أن نيران جعل من نفسه أحمق مرة أخرى، لكن إندو في تعبير مثالي عن سلوكه قدم بعض النقود للمشرب حينما وجد أنه لا يستطيع تثبيط همة القس العنيد).

في الرواية يتقلب جاستون بونابرت في سلسلة تشردية من ضروب سوء الفهم المدنية، وبعضهما قابل تماماً للتنبؤ به (فعلى سبيل المثال يلج المبغى باعتباره فندقاً) ولا بد أن إندو قد شاهد بعض أفلام «السيد إيلو» في باريس، ولكن المتخبط يُجتذب إلى عصابة للقتل (القاتل يدعى إندو) وفيما يطارد القاتل قنيصته يتابع الأحمق القاتل، أحدهما يحاول التحرك خلسة والآخر يثير الضجة بارتطامه بعلب الصفيح في مقلب للقمامة مناشداً القاتل ألا يقتل.. لأجل خاطره، إن هذه المتابعة المرهقة للقائم بالمطاردة كفيلة بدفع أي شخص نحو القتل. لكن بونابرت ـ نيران يقوم بالفعل بإنقاذ الضحية التي تستحق القتل باعتراض الطريق، وتلقى حتفه نتيجة لتدخله. مرة أخرى التقى الشرق بالغرب وخَسِر الغرب في اللقاء، لكن الشابين السطحيين اللذين فرض عليهما بونابرت أصبحا على نحو غريب محرجين إزاء حرجهما بسببه. لقد التقى الشرق بالغرب ولم يعد هذان الشخصان شرقيين تماماً فالذنب يتحرك من مرقده.

إن إندو يرقب جمرات الذنب الواهنة التي يجدها في اليابان وينفخ فيها عبر ضحكه في رواية إثر الأخرى، ويشير في كتابه الصادر عام ١٩٧٤ بعنوان «حينما أصغر» إلى أن هناك سبباً للذنب إزاء حاضر اليابان وكذلك ماضيها خلال الحرب، ويتذكر أوزو بطل الرواية شبابه قبل الحرب فيما هو يراقب البروز الصاخب لابنه في عالم الطب، ومن الشخصيات المحورية في المشاهد الأولى «فلاتفيش» صديق أوزو المقيت الغارق في حب مجنون لفتاة جميلة يستحيل استحواذه عليها (قال لي إندو بوجه متجهم الملامح إن فلاتفيش يمثله حينما كان صبياً) وتمس آثار من كسل هكلبيز من أيام أوزو الشاب الهزلية والمجردة من الهدف غير أنه لا يستطيع أن يفكر في السبب الذي يجعل ذهنه يعود على مثل هذا النحو القسري إلى شخص متناقض وبائس مثل فلاتفيش، إلى أن يطلعه هدف ابنه الضيق النطاق والوحشي الطابع على السبب.

إذا كانت الحرب هي خطيئة اليابان الملتونية في الجنة، فإن اليابان الحديثة التكنوقراطية هي ما حدث بعد الهبوط من جنات عدن. لكن إندو ليس مثل ميشيما في توقه إلى نزعة عسكرية قدر لها الاختفاء. وحتى المتطرفون في اليابان يبدون الأسف على البراءة المفقودة للأيام غير الغربية (وبصفة خاصة في رواية أوي بعنوان «اليوم الذي سيكفكف فيه هو ذاته دموعي» حيث نجد أن والد الرواية هو فلاتفيش وقد جرى تذكره بصورة محبة) وقد أبلغني الناقد اليساري الكبير سويتشي كاتو بقوله: «حينما انتهت الحرب اعتقدت أن وصول الأميركيين هو فحسب تحرير بنسبة تسعين في المائة واحتلال بنسبة عشرة في المائة. أما الآن وحينما أتطلع حولي إلى إضفاء الطابع الأميركي على بلادي فإنني أعتقد بصورة أكبر أن النسبة هي ستون إلى أربعين، إنكم تحتلوننا بأكثر مما فعلتم في وقت الاحتلال بالمعنى الحرفي»، إن أحد الأشكال التي يتخذها الذنب هو تذكر براءة الماضي.

تسري الوسائل اليابانية في تجنب «الواقع عن إندو وتلازم تفكيره، وقد خصص إحدى رواياته لهذا الموضوع. وفي رواية «البركان» يقع الحدث بكامله في الظل وعلى جوانب بركان خامد أظهر بوادر اليقظة. ولكي يعيش اليابانيون مع احتمال كارثة وشيكة ـ تقع من خلال زلزال أو إعصار أو مد هائل ـ فقد توصلوا إلى حيلة الإعداد للكارثة دون أن يتركوا أنفسهم يفكرون فيها بالفعل، ويتتبع إندو هذه الآلية النفسية في مكان يشاد فيه صرح الحياة العملية البيروقراطية أو يحطم عبر التنبؤ بثورة البركان أو إعلان استحالتها. ويمكن إحراز الثروات بالبناء على المنحدرات البركانية. ويجعل قسّ مسيحي من العناية الإلهية الضامن لأمن

وسلامة الكنيسة بينها يأمل كاهن مرتد (لأنه لا يستطيع أن يصلي) في أن يثور البركان ويحطم السطح المدعى لأولئك الذين يحيطون به. وكما هو الحال غالباً مع إندو فإن الشرير يرى أكثر من الآخرين ومع ذلك فإنه يلتوي في غمار هذه العملية.

وربما كانت تلك أكثر روايات إندو بعثاً للشعور بالرضى من الناحية التكنيكية، فهو يحل صعوباته مع الحبكة عن طريق تحويل هذه الصعوبات إلى مزايا، إن الكتاب لا يحدث فيه شيء، فثورة البركان تؤذن بالوقوع لكنها لا تحدث أبداً، ومعناها كله هو التهديد فحسب، وخلال حديث إندو الطويل والبالغ الإغراق في التقنع والسخرية من الذات معي توقف وتطلع بعيداً لمدة طويلة مرة واحدة حينما أشرت إلى أن البركان يحمل في داخل كل شخصية من شخصيات الرواية. وقال أخيراً: «بالطبع، إن البركان يقبع في الداخل» إنه شيء خاص بالنسبة لكل منها والشيء الحبيس بالداخل هو البركان وشيء مختلف حقاً، وعلى الرغم من أن إندو كان يخاطب اهتمامات يابانية من أنواع عديدة وأنه ليس هناك ما هو أوضح من الرمز في الرواية، إلا أن كل أميركي حري بأن يفكر في القنبلة التي نحيا في ظلها بأن نحملها بداخلنا.

فيما يتعلق بأكثر الأبحاث تعقداً حول موضوعات إندو الرئيسية، يتعين على المرء أن يتطلع إلى موضع لا يحتمل أن يثير الاهتمام، وهو كتابه القصير «حياة المسيح» فقد تعلم الكتّاب اليابانيون الذين يتلقون مدفوعات أفضل مما يتلقى الأميركيون في وقت مبكر أن يحصلوا على جانب من النقود التي يحصلون عليها مقدماً كمقابل لنفقات السفر، وذلك كوسيلة لخفض الضرائب. وهكذا قام إندو بجولة في فلسطين وزار مرابع الكتاب المقدس وحاول أن يفسر شخصية مؤسس المسيحية لبني وطنه في سلسلة من المقالات نشرتها إحدى المجلات، ولأول وهلة فإن ذلك يبدو كما لو كان أمراً لا يتجاوز ممارسة تجارية وتعليمية وكتاباً أولياً لغير المؤمنين بالمسيحية. لكن الأب نيران برهن على أنه ليس أحمق كلية حينما سألته عن دليل على تأثير مورياك على إندو، حيث قال: «لقد أعاد كتابة مؤلف مورياك حياة المسيح» وقد كان كتاب مورياك ذاته إستجابة لكتاب رينان الذائع الصيت الذي يحمل العنوان نفسه، وقد تحدث رينان عن مسيح عذب المنطق، عاشق للطبيعة، عن شخصية رعوية، عن مسيح لا ترقد الأسود في وجوده المهدىء إلى جوار الحملان فحسب لكنها تتحول هي ذاتها إلى أغنام صغيرة مرحة. وقد أثار مورياك قلق بعض الكاثوليك بعدم تشديده على ما هو ورائي في مواجهة عقلانية رينان وتمثل التغيير الأول الذي أدخله والأكثر وضوحاً في الإضاءة، فكافة مشاهد رينان بما في ذلك العشاء الأخير يبدو أنها تحدث في الريف في يوم ربيعي مشمس. أما مسيح مورياك فيتحرك ليلاً في قلوب البشر المعتمة. إنه لا يجلب العقل ليقنع وإنما المحبة لتغفر، ولسوف يمضي بعيداً إلى أعماق قصية ليعثر على أولئك الذين يحتاجون الغفران.

إن إندو يعيد القصة إلى نور النهار، ولكن لا لشيء إلا لأن البراءة الوهّاجة التي تاق رينان إليها هي العدو الحقيقي للمسيح، ويهوذا واضح وعقلاني في هذه الصورة، هو الرجل الوحيد الذي يدرك إلى أين يمضي المسيح، والإثنان يتبارزان الآخر فوق رؤوس الحواريين، ويحاول يهوذا أن ينقذ المسيح من نفسه، من ذلك التحقير الذي يبدو أنه قد عقد العزم على خوض غمار معاناته. إن الشروط يمكن أن يتوصل إليها العقلاء، وفي هذا الصراع يبدو المسيح ويهوذا وكل منهما حاضر بالنسبة للآخر على نحوٍ لا يمكن أن تكون عليه أي شخصيات أخرى في القصة. وحينما لا يكف المسيح عن أن يكون الأحمق، فإن يهوذا يضعه أمام اختبار نهائي، ولكن عند ذلك:

«كان المسيح الآن يلقى الإهانة والإدانة من الشعب، لكن يهوذا نفسه سيدينه الجنس البشري كله إلى الأبد، وما عاناه المسيح اليوم قُدِّر ليهوذا أن يعانيه إلى الأبد، لم يكن بوسعه الهرب من هذا التماثل الغريب، ومن المؤكد أن يهوذا قد عرف في ذلك الوقت معنى حياة المسيح. إن يهوذا يقتل نفسه ليحطم القيد، كما تكلم المسيح من قبل ليحطمه «ما يتعين عليك القيام به، قمْ به سريعاً».

كثيراً ما قال إندو إن المبشرين المسيحيين أخطأوا في تقديم اليسوع إلى اليابان باعتباره الأب المنتقم في التقاليد اليهودية والغربية، وهو يبدأ مقدمته للكتاب المقدس لمواطنيه بالتأكيد على الجانب الضعيف والأنثوي من المسيح، الجانب المسامح و «الأحمق»، لقد كان في النهاية رجلاً مخفقاً في أواسط عمره تخلى عن حرفته وشرع في التجوال، ويقدم إندو الإغراء الذي تعرض له المسيح في الصحراء باعتباره «نداء باطنياً» للدين بالمعنى التقليدي للكلمة، دعوة إلى الاضطلاع العاقل بالواجب الديني والتقدير الكهنوتي للمنافع من أجل الجماعة التي ينتمي إليها المرء. ولكن ما إن يقتحم شخص يهوذا الساحر قصة إندو حتى يصبح هذا الأخير متصلباً مرة أخرى فيما يتعلق بإمكانية تحقق المسيحية في اليابان. فالمسيح ليس متحدياً فحسب ولكنه محرج كذلك لأنه بلا «وجه» على الإطلاق، وما يضيق به يهوذا ذرعاً إنما هو افتقاده الكامل للفخار أو للشعور بقيمته الذاتية وبكرامته، لسوف يترك أياً كان يبصق في وجهه، فكيف يمجد اليابانيون شخصاً غير قابل للتكريم على مثل هذا النحو؟

في القرن السابع عشر قلبت الشعيرة الخاصة بالتحول الديني والتي كان المسيحيون ينصحون بممارستها معنى «الوجه»، فعلى المرء أن يخطو فوق أيقونة تصور العذراء أو اليسوع، وأي شيء يُمتهن على هذا النحو كان يُنبذ حقاً ولا يعود صالحاً لمعانقته والتعلق به. وقد صرح القس المعذب في «الصمت» مناشداً الرب

لتحطيم صمته خلال أيام الاضطهاد، لكن الصمت يتحطم فحسب حينما يبدو وجه المسيح على الأيقونة وكأنه يقول له: لقد ولدت في هذا العالم لتطأني أقدام البشر. ومنذ هذه النقطة فصاعداً تتذبذب الأحجيات اللاهوتية بعد أن تُطْبَق دفّتا الكتاب بوقت طويل. فالقس يغدو مسيحاً بتسليم المسيح وهو ما آتاه المسيح نفسه. إنه لا يحاول إنقاذ المسيح شأن القديس بطرس (وقد كان ذلك هدف يهوذا) ولا يحاول أن يفسر المسيح أو يجعله يفوز بالأمر الذي من شأنه أن يجعله أقل من المسيح، إنه فحسب يشاركه في العار.

لماذا يكون المرء مسيحياً يابانياً إذا كانت المسيحية غير مقبولة بالنسبة لليابان؟ لأنها غير مقبولة بالنسبة لكافة الثقافات، وإندو يقول بصورة سطحية فحسب إن اليابانيين لا يمكنهم فهم اليسوع، فأولئك الذين يدعون أنهم فهموا حق الفهم يشبهون يهوذا للغاية الذي هو رغم ذلك صورة أخرى للمسيح، إنها ألعوبة المطاردة لكنها تؤدي بدافع الرحمة لا القسوة، لكنها رغم ذلك تجلب المعاناة.

لقد خصص جانب كبير من التفكير الغربي في هذا القرن لسُبل تخليص المرء لذاته من الذنب، ويمكن بسهولة أن نتصور تعقيب إندو الساخر على هذا حيث يقول: «إنك تقصد أنك ترغب في أن تكون يابانياً؟» إنه يتبنى المنهاج القائل بأن المرء يمكن أن يتحرر فحسب من خلال الذنب، وبأن يقف مداناً، والدين المتطرف يقدم له طريقاً للنفاذ خارج ثقافته وخارج ذاته وهي تجربة محررة كذلك، إن يسوعه لطمة لأي سياق ثقافي ولكل سياق، الأمر الذي يشير إلى أن هناك شيئاً يتجاوز السياق المباشر للمرء، ولكن تصديق ذلك حماقة على نحوٍ ما يمكن للمرء أن يدرك إذا ما دلف إلى مشرب بالغ الغرابة في طوكيو.

□ □ □

قصة قصيرة

مشافهة ميلاديّة

سالم الهنداوي

ـ ١ ـ

زَبَدية.. باعت أزرار ثوبها للريح.

صاح العطشى الذين انتظروا أشرعة النهار والبخار، على شاطىء حزين يهدهد أبنية بعيدة تَشتَعِلُ بالفسيفساء.

ـ من منح النساء التكوين؟ كيف يتحرّك الجنين في أعشاب الدم؟

صاح آخرون:

ـ قَبْلَ النساءِ كانَ البحرُ، كيفَ أنجبَ اليباسُ هذَا القَدْرَ الهائلَ مِنَ البَحرِ؟

ردَّد آخرون:

ـ بَلْ قولوا.. قَبْلَ النساءِ كانَ اليَبَاسُ، كيفَ أَنْجبَ البحرُ هذَا القَدْرَ الهائِلَ مِنَ اليباسِ؟

... فَصَمَتَ البحرُ، وصمتَ اليباسُ، وغَنَّتِ الريحُ مِنْ بعيدٍ وسطَ الغيومِ تُكابِدُ المخاض.

قالوا معاً:

ـ ما معنى ذلك؟

قال أحدهم، وقد كان عجوزاً شِبه الطقس:

ـ قَدْ يتجالَبُ البحرُ مِنَ الداخلِ. يَنْحَصِرُ الموجُ بينَ صخرتينِ ثُمَّ يَنْدَفِعُ إلى السَّطحِ كغليانِ البراكينِ تماماً.

فقالوا:

ـ وَهَلْ صارتِ النارُ ماءً؟

قال أحدهم، وقد كان نحيفاً ناشفاً قاطباً:

ـ لِنُسْرِع يا سادة قَبْلَ أن تُتْلَى الأسئلة.. قَبْلَ النساءِ كانَ الماءُ، كيفَ أنجبَ الماء النارَ.

هُرِعُوا في عصيانٍ أمامَ الحبائِلِ، وبَدَتِ الأغنيةُ كئيبةً كآبَةَ هذا الليل الوحيد.

ـ ٢ ـ

وسط حالة من الغثيان الميِّت، سَمِعَتْ أنباض الجثث صياحَ العجوز يُعْلِنُ هجمةَ البحرِ على اليابسةِ في غفلةٍ من الناسِ جميعاً. استوقفهُ السلطانُ بعصاهُ القزحيـة، وأمر بصلاةٍ عاشرةٍ يعقُبها نُوَاحْ.

ـ ٣ ـ

قالت زَبَدية، والرعدُ الجميلُ في عينيها يُبِيحُ سرَّ السكون:

ـ وهل تُكبتونَ الموجَ؟

لماذا لا يَبُوحُ في اليباسِ سرُّ الريحِ؟

يَكْفي.. يَكْفي أنكم تُطالِعونَ فيهِ بازدراءٍ وهو يحبُو، ثُمَّ تلعنونَ كبرياءهُ.

أنا من كساني البحرُ بزبده فصرتُ نجمةً وحيدةً في الليلِ العاشرِ.. وها أنتم تبدّلون التَوْجَ بصلاةٍ عاشرة.. لماذا..

أليس فيكم من مناكحٍ.. كيف تناسلتمْ؟

قالوا والعيونُ بلونِ الرملِ:

ـ كُفِّي.. كُفِّي يـا زَبَـديـهْ. نحنُ والسلطانُ لا نختلفُ.

وقالوا وهي تهيمُ إلى البحرِ مُضْجَره

ـ قبلَ كلِ النساءِ كانتْ زَبَـدية. كيفَ أنجبَتْ زَبَدية طفلاً مِنْ نورْ؟!

ليبيا

تحقيق أدبي

الأدب البرازيلي

إعداد: رنا إدريس

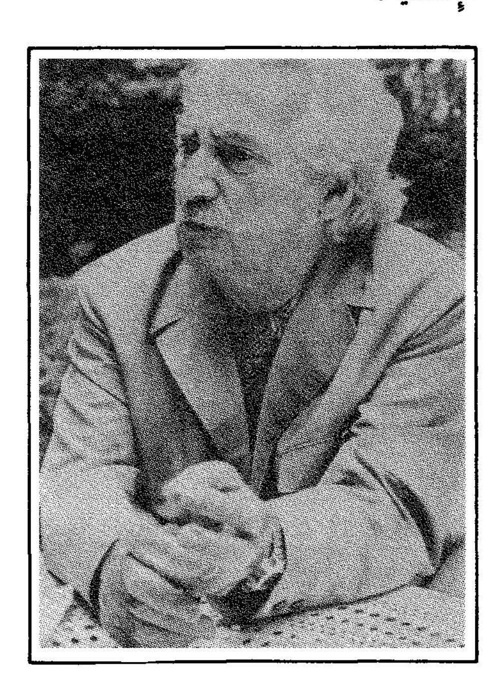
● نشرت مجلّة «ماغازين ليتيرير» الفرنسية في عددها رقم ١٨٧ تحقيقاً بعنوان «كتاب البرازيل»، نترجم في ما يلي ملخصاً له.

عندما نتكلّم عن الحياة الثقافية في البرازيل، نذكر رقص وموسيقى «السامبا»، و«كرنافال ريو دو جانيرو» و«السينما نوفو». لكننا غالباً ما ننسى أدبها الذي يعبّر عن أراضي «السرتاو»[1] الجرداء وعن أعاصير المدن الكبيرة. وليست حياة كتّاب البرازيل سهلة، فقد فرّقتهم اللغة البرتغالية عن قارّتهم. وأجبرت الديكتاتورية العسكرية بعد انقلاب عام ١٩٦٤، العديد منهم إلى الهجرة من البلاد. ولقد عاد أكثرهم اليوم، بعد الانفتاح الديموقراطي إلى وطنهم فحان الوقت لزيارتهم والاستماع إليهم.

جورج آمادو:

إنّه، دون أدنى شكّ، من أعظم روائيي البرازيل وأميركا اللاتينية. ولد «جورج آمادو» عام ١٩١٢ في مزارع الكاكاو في «باهيا». وقد أصدر عام ١٩٣١ روايته الأولى «بلاد الكرنفال»، ثم كتاب «كاكاو» الذي جعل منه الكاتب الأكثر شعبيّة في البرازيل. وأصدر كتاب «باهيا جميع القدّيسين» عام ١٩٣٥ الذي حصل على جائزة «كراسا آرانها». وقد تحدَّث آمادو، في جميع رواياته، عن حياة الزنوج وعمّال البحر والصيادين والأطفال اليتامى. وناضل مع الجبهة الشعبية البرازيلية وسُجن عدة مرات وحُرقت كتبه ونُفي من البرازيل. ثم عاد إلى الوطن عام ١٩٤٥ وانتُخب نائباً لمدينة «ساوباولو». وقد نجح «آمادو» بإقناع الجميع بأن الأدب الحقيقي لا يتناقض مع الأدب الشعبيّ الرائج.

«يمكننا القول إن صفة الأدب البرازيلي الرئيسية هي الإخلاص لمصالح الشعب وللطابع البرازيلي الأصيل. فإذا نظرنا إلى الشعر والرواية في البرازيل، من «غريغوريو دي ماتوس» حتى الشعراء المحدثين والثوريين، نجد أن القاسم المشترك بينهم هو موقفهم الواضح والملتزم تجاه الشعب ومشاكله. ذلك أنهم وعوا أن مهمتهم لا تقتصر على إبداع الجمال فقط. يجب إضافة الدم إلى جمال الأحاسيس الإنسانية.



جورج أمادو

«يمكننا القول أيضاً إن بطل أدبنا هو، بشكل عام، الشعب البرازيلي. لقد حاول بعض الكتّاب استبدال الطبقة الشعبية بالطبقة الوسطى كبطل لرواياتهم فتثبتنا فوراً من

(١) السرتاو: مناطق البرازيل الداخلية التي يصعب الوصول إليها.

اصطناعية هذا العمل وانفصاله عن التقليد الأدبي البرازيلي. هذا ما حصل أثناء الحكم الديكتاتوري الأخير: فيمكننا إحصاء عدد من الكتب لا وجود فيها للبرازيل وشعبه، بل حل مكانها التحليل النفسي لطبقة مثقّفة عاجزة عن وصف مشاكل الشعب. هذه الكتب اختفت دون أن تترك أيّ أثر. بينما أكمل الأدب البرازيلي طريقه، يحلّل المشاكل ويناقشها، يعرضها على القارىء ويخدم الإنسان.

«ونحن نجد هذه الوحدة في مختلف المواضيع والأشكال والأساليب والكلمات. نحن نختلف عن بعضنا في كل صفحة نكتبها، لكننا نلتقي عند مقاومتنا الفقر والتأخّر الاقتصادي والظروف الظالمة التي يعاني منها شعبنا، وعند مجابهتنا للحكم الدكتاتوري والعسكري وكل ما يستغلّنا ويقهرنا.

«وبطل الكاتب «جيومارايس روزا»، الذي يعيش في «السرتاو» ويناضل، هو نفسه بطل الكاتب «راموس». كلاهما يتحدث بطريقة وكلمات ولغة خاصة بكل منهما، عن مأساة الرجل البرازيلي ونضاله.

«إنّي افتخر بأدبنا لأنه يرسم وجه البرازيل وينطق بصوت شعبنا. فالأدب البرازيلي لا يزوّر الحياة ولا يخون الإنسان. ليس للشعب البرازيلي شبيه، إذ أنه محصّلة حب الأجناس المختلفة التي التقت على أرضنا واختلطت، فأعطت شعباً ملوّناً وثقافة ملوّنة تواجه المآسي، وتُكمل النضال».

من كتاب «باهيا جميع القديسين» لجورج آمادو.

ـ هناك عبدٌ يعيش عيشة ماجنة، يُدعى «جوزي استيك». شجاعته لا تصدّق لكنه أكثر البشر شراسة. داهية حقيقية.

ـ هل هو لصّ متسكّع؟

ـ لا، ليس هو لصّاً لأنه مزارع ثريّ اسمه «زي استيك» ويملك مزارع «كاكاو» لا يمكن إحصاؤها. لكن الرجال الذين قتلهم أكثر من مزارعه.

ـ لم يُلْقَ القبض عليه قطّ؟

غمز الرجل وقال مبتسماً:

ـ يُلقى القبض عليه؟ أقول لكم إنه ثريّ...

كانت ابتسامته لئيمة. نظر إليه الآخرون باستغراب. لكنهم ما لبثوا أن فهموا وتابعوا إنصاتهم إلى الرجل القادم من «إيلهيوس».

ـ أتعلمون ماذا يفعل؟ إنه يأتي إلى ضيعة «إيتابوناس». وعندما يرى رجلاً ذا شأن، يَتَرَجَّل عن حصانه ويقول له: «افتح جيبك. فأنا أريد أن أبوّل داخله». ويطيعه الآخر. وفي أحد الأيام، يدخل الضيعة ويلتقي بابنة المختار البيضاء. هل تعلمون ماذا فعل؟

ـ «إمسكي هذا يا صغيرتي، إنّي أريد أن أبوّل...» لقد أرادها أن تمسك ما تعتقدون أنها أَمسَكَت.

ضحك الجميع: «وهل أمسكته؟».

ـ إنكسفت الفتاة المسكينة إلى حدّ كبير.

وأَحَبَّ الرجال جميعهم «زي استيك»، بينما احمرّت الفتيات خجلاً.

ـ لقد قتل وسرق وتعدّى على الكثير من الفتيات. إنه ماكر.

ـ ومات؟

ـ مات على يدي رجل نحيل وغريب عن المنطقة.

ـ كيف حصل ذلك؟

وصل رجل يشذّب شتلات الكاكاو، في أحد الأيام. لم يكن أحد من قبله يشذّب الشتلات. وكسب مالاً واشترى قطعة أرض. ثم عاد إلى ضيعته ليتزوّج. وعاد بصحبة امرأة بيضاء إلى حدّ أنها تشبه الدُمى الصينيّة. وكانت أرض الرجل تقع بالقرب من مزرعة «زي استيك» وذات يوم، مَرَّ «زي استيك» بالقرب من الأرض وشاهد المرأة التي كانت تنشر غسيلها. فقال «لنيقولا»...

ـ من هو نيقولا؟

ـ الرجل الغريب.. قال له: «اترك لي هذه الدمية هنا، يا صغيري، وسأعود في المساء وآخذها». خاف الرجل على الفور وأخبر جاره بالقصة. فقال الجار إنه يجب أن

يقبل بهذا أو أن يُقتَل، لأن «زي استيك» صادق في ما يقول. لقد قال إنه سيعود ليأخذها، فهو سيعود بكل تأكيد. أن يهرب؟ ليس هناك الوقت الكافي، ثم تراه يذهب إلى أين؟ إنه لا يقبل أن يتخلى عن زوجته الجميلة التي أرجعها معه من ضيعته. إذاً، إنه الموت المُحتّم...

فقد المستمعون صبرهم...

ــ ماذا فعل عندئذٍ؟

ــ قدم «زي استيك» في المساء. ترجّل عن حصانه وبدلاً من أن يجد المرأة، شاهد شخصاً آخر: الرجل مختبأً وراء سدّ، وبيده فأس كبيرة. وقد شطر رأس «زي استيك» شطرين... إنها نهاية قذرة...

قالت امرأة: إنه يستحق ذلك!

ورسمت امرأة أخرى إشارة الصليب، مذعورة. وروى الرجل القادم من «إيلهيوس» قصصاً عديدة عن أرضه البطولية.

لقد تَعلَّم الفتى الزنجي «بالدينو» الكثير من هذه الثرثرات. وقبل أن يبلغ العاشرة من عمره، أقسم أنّه سيُغنّي في المستقبل بطولات الشعب، في مدن كثيرة وسيستمع إليه رجال كثيرون».

* * *

جويمارايس روزا والأدب المحلّي:

يعتبر أدب البلدان المُستَعْمَرَة بحثاً عن هويّة وطنية قبل كل شيء ويأخذ الأدب في البرازيل شكلين مختلفين يتمثلان في التيار المحلّي من جهة والتيار المديني من جهة أخرى.

ويتوافق زمن الاستقلال، الذي أُعلن عام ١٨٢٢، مع الفترة الرومنطيقية والتيار «الهندي» الذي يمجّد سكّان البلاد الأصليّين ويعتبرهم الأسلاف الأسطوريين.

ولقد بَرَزَ الأدب المحلّي في هذه الفترة. وظهر هذا النوع من الأدب كتعبير برازيلي أصيل، لأنه مرتبط بالأرض ومُمثّل لانعزال ثقافي ولغوي يتناقض مع الحقيقة المدنية المتأثرة بعوامل أجنبية. واتخذ هذا التيار أهمية كبيرة في القرن التاسع عشر، لكنه فَقَدَ من اعتباره في القرن العشرين، إذ بالغ بوصفه للغريب وبلهجته العاطفية والأبويّة. ومنذ عام ١٩٤٠، نشأ أدب مديني، خاصة في مدينة «ريو دو جانيرو». وقد خلق هذا النوع منّ الأدب لغة ثقافية شاملة يمكن لجميع المواطنين الاشتراك فيها. واكتسب هذا التيّار، بفضل الكاتب الكلاسيكي العظيم «ماشادو دي أسيزي» الشمولية التي كان يطمح إليها.

لكن هذين التيارين، المتناقضين ظاهرياً، يتكاملان في الواقع ليشكّلا الأدب البرازيلي الحديث. وتتجلّى وحدة التيارين بشكل واضح في أدب الكاتب «جويمارايس روزا».

جويمارايس روزا

أصدر «جويمارايس روزا»، عام ١٩٤٦، مجموعة قصص «محلّية» بعنوان «سجرانا». وقد اعتُبِرت هذه المجموعة كأدب «مختلف» من الناحية القصصية واللغوية والتركيبية. ثم طَوَّر وعَمَّق أسلوبه عبر السنوات في سلسلة من الروايات أهمّها «حقائق السرتاو الكبير» (١٩٥٦). وكان لهذه الرواية وقع كبير، إذ أن الكاتب انطلق من المفهوم المحلّي وضخّمه إلى حدّ أنه بلغ الشمولية. لقد استغل فعلاً الخاص ليصل إلى الشمولية المطلقة. ولم يكن ممكناً للكاتب أن يتجاهل عالم «السرتاو» الريفي الذي فرض نفسه على ضمير الفنان والسياسي والثوري. لقد تجاوز «روزا» هذا العالم وجعل منه مادة متعددة الأبعاد تتجاوز المعطيات المحليّة.

هكذا أصبح «روزا» أعظم روائيّ في اللغة البرتغالية، إذ تجاوز الواقعيّة ليعطي مفهوماً جديداً للواقع، وتكلّم عن الإحساس الحقيقي عبر الوصف الخيالي، وحدّث الكتابة دون أن يخون تقليد اللغة والقالب المحلّي.

وربما كان «روزا» الروائيّ الأوّل الذي حقّق وحدة أدبية يطمح إليها كل روائي: توحيد التعطش إلى الخاص كهويّة والشغف بالشموليّة الإنسانية.

ويتميز أدب «روزا»، من ناحية أخرى، بإبداعه

اللغوي، إذ يتخطّى الوصف الاجتماعي والواقعي عندما يلجأ لأشكال لغوية جديدة: فيضيف أو ينقص لاحقات وسابقات إلى كلمات مألوفة، ويقطّع الجمل والعبارات، يجمع أشكالاً مُتعارضة. إنه يستخدم طرقاً إبداعية تتضمّن التشويه والابتكار اللغوي. أما على الصعيد الشعري، فيملك شبكة من القوافي والأصداء والمجانسات الصوتية والأقوال المأثورة والأغاني الرتيبة التي تبعث باستمرار صوراً شبه حسيّة تفتن القارىء وتدهشه.

«أوسوالد دي أندرادي» والأدامة[1]:

يُعتبر تيّار الأدامة النتاج الأكثر أصالة لفترة اللاإستقرار التي اجتاحت البرازيل في العشرينات. وكان هدف هذه الحركة الأول البحث عن هويّة وطنية. وقد توجهت هذه الإرادة لخلق فنّ وأدب برازيلي أصيل، نحو رجوع إلى المنبع، إلى الجنة الأسطورية قبل «اكتشاف» البرازيل. فأصبح هنود البرازيل مصدر الإلهام الأوّل. لكنهم ليسوا بالهنود الرومنطيقيين الهادئين. لقد كان هنود البرازيل غالباً ما يأكلون المسافرين الأجانب، لكي يعدموا العدو ويكتسبوا صفاته. وستصبح هذه الممارسة الاستعارة المفضلة لحركة «أندرادي» الأدامية.

والواقع أن تاريخ البرازيل، ثم تبعيّته الاقتصادية للبلدان الصناعية، وضعت الشعب تحت مخالب خطرة وهددته بالافتراس. وكذلك ابتلعت تعاليمُ الدين المسيحيّ الثقافةَ الهندية وتشكّلت ثقافة جديدة من ركائز أوروبية وأفريقيّة. وما تزال البرازيل يجابه حظر الاستيراد الثقافي المستمر. فكانت القضية على جميع المستويات، تضع الشعب الأصيل أمام خيارين: إما أن يَلتَهموا أو أن يُلتَهموا. وهناك مسلك واحد لمواجهة أزمة الهويّة المؤلمة: خلق مجتمع وفنّ وطني. وقد صمّم الكاتب «أوسوالد دي أندرادي» نظرية الأدامة الثقافية والاقتصادية لالتهام التقنيّة والأفكار الأجنبية التي تجلب صفات الإنسان المُفترِس (كما في الممارسة الهندية) والتي تحول، في الوقت نفسه، دون ابتلاع الإنسان الأجنبي للشعب الأصيل.

(١) أدامة: أَكْل لحم البشر.

وللالتهام الذي اقترحه الأداميّون الجدد قواعد صارمة: فالمسألة تقضي بأن يختار المجتمع نوعيّة الفريسة التي سيلتهمها، دون أن يرفضها كلياً. وهذه نقطة جوهرية لتحديد النظريّة الأدامية، إذ أنها ترفض التمييز العنصري والانعزالية الثقافية. فتكون أدامة «أندرادي» سيرورة ديناميكية ترفض توسّع جنس أو عرق إلى وطن استعماري. إذ تتضمّن النظرية سلسلة من الإنكارات التي تكوّن في الوقت نفسه حصائل. وتنفتح أدامية «أندرادي» للآخر، فهي توحيدية لكنها تستبعد العناصر التي تسيئ إلى صحّة المُلْتَهِم. لكن «الصحّة الهنديّة الجيدة» تتبع أصولاً تختلف عن المقاييس الحضارية الأخلاقية، بل هي مبنيّة على أسس «الليبيدو» والشهوانية والمرح، وعلى رفض القيود، وتدافع عن الحرية الجنسية والفكرية وعن العدالة الجماعية والشجاعة في مواجهة الأعداء، وترفض الكبت.

وقد كان الهدف إيجاد الذهنية الهندية من جديد، تلك الذهنية القبل ـ عقلانية والبدائية التي لن تنقذ البرازيل فحب، بل الغرب بأكمله من العقلانية. يقول «أندرادي»: «فيما كان الغرب يعاني من كارثة العقلانية، كان الهندي مخلصاً للحياة. إنه لم يبتعد ولم ينفصل عنها. وقد أنزل الفوطبيعي إلى الأرض وشرب كحوله وأكل لحم البشر». لكن رفض العقلانية من قبل الأداميين الجدد لا يعني اللجوء إلى التصوف أو الباطنية. إذ تصف الفلسفة الأدامية نفسها بأنها فلسفة مادّية يحلّ فيها الجسد مكان الروح وتتنافى الغريزة (الصحة الجيدة) مع العقل (المرض). كما أن الأدامي الديني يدين التعاليم المسيحية وبعثاتها.


اندرادي

ويفضّل «أندرادي» النظام الأمومي (المتميّز بالحريّة الجنسيّة) على نظام الأبوّة (ويمثّل قانون الإعلاء، أي تحويل طاقة الميول المكبوتة واستنفادها في ميادين أخرى).

إذن، تكمُنُ قاعدة الأدامة الأساسية في تحويل المحرّم إلى الطوطم، بواسطة عمليّة الالتهام. فالمحرّم، في ذلك

الحين، كان يتمثّل بفرض الأخلاقية المسيحيّة على الشعب الأصيل. كان من الضروري أن يُفتَرس الآباء جميعهم، وفي الطليعة آباء الكنيسة، لكي يصبح الشعب أقوى وأشدّ مرحاً.

إن قواعد الأدامة معقّدة: يلتهم المرء الشيء الذي يحبّه، ويلتَهِم الشيء الذي يكرهه؛ ويكون التركيز في الحالة الأولى، على الاستيعاب، ويكون، في الحالة الثانية، على الحَذف. وفي كلتا الحالتين، يكتسب الأدامي قوة الأشياء والأفكار.

ويتطلّع الأدامي، فيما يعود إلى الينابيع، نحو مستقبل باهر، نحو عالم نجد فيه الرجل البدائي يقود سيارة، ونجد ناطحات سحاب في الأدغال، وهاتفاً معلّقاً على نخلة: «نحن بدائيّو القرن الجديد». وهذه الصلة بين الماضي الأسطوري، والمستقبل التقنيّ، تنفي النظرية الغربية التاريخية. حركة دائريّة تستعيد الماضي وتبشّر بمستقبل يولد فيه القديم ـ التقني: «ابتلاع كل شيء، حتى يُقدّم لنا طَبَقٌ أشهى».

لقد قرأ المفكّرون الأداميون كتب «مونتين» و«بوسويه» و«ساد». ووجدوا في كتابات «نيتشيه» و«ماركس» و«فرويد» مشابهات عجيبة مع الحضارة الهندية، كأسطورة العودة اللامتناهية وإنكار رأس المال والملكيّة والتفكير القبل ـ عقلاني. لكن المشروع الأدامي لم يقتصر فقط على التأمّلات الذهنية، بل كان يطمح إلى تغيير المجتمع البرازيلي. كان «أندرادي» يحلم، كأيّ نبي، بالعمل الميداني على المجتمع. وكان المشروع الأدامي ينظر إلى تحسينات على أصعدة حساسة جداً كإصلاح التعليم ووظيفة الكنيسة الاقتصادية والدفاع عن حقوق المرأة وحق الطلاق... حتى أن «أندرادي» كان يطمح إلى حكومة أدامية لحلّ جميع مشاكل البرازيل.

لكن الأداميين فوجئوا بتعطيل مجلتهم عام ١٩٢٩. وربما كان ذلك التعطيل لمصلحتهم، إذ أن الحركة بدأت تعاني من مشاكل تنظيمية أفقدتها عفويتها البدائية.

لمحة عن حياة «أوسوالد دي أندرادي»:

ولد عام ١٨٩٠ من عائلة ثريّة وتلقّى تربية تعدّه لأن يصبح سيِّداً. سافر، عندما بلغ الثانية والعشرين من العمر، إلى أوروبا وتعرّف على النظرية «الدادئيّة» هناك. كما أنه عقد علاقات مع «كوكتو» و«جول رومان» و«سندرار». وتعرّف، من خلال زوجته الرسامة، على «بيكاسو» و«ليجي». أشرف عام ١٩٢٨، على تحرير مجلة «الأدامة» التي اكتسبت شهرة عالمية. ومن أهم أعماله الأداميّة رواية «ذكريات جوا ميرامار العاطفيّة» (١٩٢٣) و«مرفأ سيرافيم الكبير» (١٩٣٣). وتتميّز كتابة «أندرادي» بعدم انتظامها وأساليبها المتقطعة التي تتضمّن أخباراً برقية وتجميعات خاطفة السرعة وتعدّداً في وجهات النظر. والحق أن كتابات «أندرادي» تعبّر بطريقة بارعة عن «مهرجانيّة» بلاد البرازيل.

* * *

«جيلبرتو فريري»: أسياد وعبيد:

وُلد عام ١٩٠٠ في مدينة «ريسيف» في البرازيل وتخصّص بعلم الاجتماع والإناسة في جامعات أميركية. عُيِّن عام ١٩٤٨ في منظمة «الأونسكو» في باريس كاختصاصي عالمي بعلم الإنسان لمناقشة مشاكل الأزمات العالمية. كما انتخب عام ١٩٤٦ عضواً في البرلمان البرازيلي. ويُعتبر «جيلبرتو فريري» كاتباً أولاً وعالماً اجتماعياً ثانياً. ولا تقلّ لغته الروائية ثوريّة عن تحاليله الاجتماعيّة والتاريخيّة. ولقد مَثَّلَ «فريري» البرازيل على الصعيد الثقافي، كما مثَّلَ «سيرفانتس» إسبانيا و«تولستوي» روسيا و«سارتر» فرنسا. ولقد اكتسب الكاتب شهرته عندما أصدر كتاب «أسياد وعبيد» عام ١٩٣٣، وهو كتاب رائع يعالج قضايا المجتمع البرازيلي المُسْتَعْمَر وتكوينه الطبقيّ والثقافيّ والعنصريّ.

يقول الأنثروبولجي البرازيلي الشهير «دارسني ريبيرو» إن ميزة كتاب «أسياد وعبيد» الرئيسية هي التجديد التحليلي والأدبي، إذ أن الكتاب أعطى مركزاً «رسمياً» لكثير من الكلمات البذيئة ورفض أن يكون أبطاله أشخاصاً معيّنين،


جيلبرتو فراري؛

بل الطبقة الشعبية بأكملها. لقد أهانت جرأة «فريري» الكثير من رجال الأكاديميا، وهو يتحدَّث على سبيل المثال عن عادة برازيلية قديمة يتبادل فيها الرجال زوجاتهم مع أصدقائهم.

ويضيف «ريبيرو» أن «فريري» علَّم الشعب البرازيلي بأجمعه أن يتصالح وأسلافه الزنوج، الذين يعتبرهم البعض دخلاء إفريقيين. علّمه أن يتعرَّف باعتزاز على ملامحه الأفريقية، على شعره الأجعد وشفتيه الريّانتين.

من كتاب «أسياد وعبيد»:

يحمل كلّ برازيلي، ولو كان أبيض البشرة وفاتح الشعر، علامات زنجيّة في داخله. فالتأثير الزنجيّ واضح في جميع تعابير حياتنا المخلصة: في طرقنا الحنونة، في حركات أجسامنا. في موسيقانا، في مشيتنا وكلامنا، في تعاملنا الجنسيّ، في الأغاني التي رعت طفولتنا. فهو تأثير العبدة أو الخادمة الزنجيّة التي سهرت على نومنا والتي أرضعتنا وأطعمتنا، تأثير العبدة العجوز التي قصَّت علينا حكايات الحيوانات والأشباح الأولى، التي عرَّفتنا على الحب الجنسي، تأثير المرأة التي أعطتنا الشعور بالرجولة الأول، في سريرها المعلق المتأرجح في الهواء. إنه تأثير الفتى الأسود، أوّل صديق لعبنا معه في الشارع.

... يحكون في بلادنا عن رجال بيض لا يمكنهم بلوغ ذروة الشهوة الجنسية إلا بصحبة زنجيات. فهناك شابّ من عائلة راقية في منطقة «برنابوك» رفض الزواج من قريباته وفتيات بيضاء أخريات من عائلات «مهمّة». لم يرضَ إلا بفتيات سوداوات. ويقصّ علينا «راؤل دانلوب» حكاية شاب من عائلة أسياد استحال عليه أن يتمّم زواجه مع زوجته البيضاء. فكان يُضطرّ، في ليالي الزواج الأولى، لأن يضع داخل المضجع، قميص عشيقته السوداء المبلّلة بالعرق الزنجي. إن تلك الحكايات تجعلنا نعي تأثير العبدة الزنجيّة في حياة البرازيل الجنسيّة والعائلية.

... وحكايات الرعب؟ نعم، هناك مخاوف جديدة أفريقية أُضيفت إلى المخاوف الهندية والبرتغالية وإلى الساحرات والذئاب ورجل الأحناك السبعة والميت العائد والبُعْبُع وجميع وحوش العالم الآخر، إلى حدّ أن الطفل البرازيلي أصبح محاطاً بالرعبات المفزعة أكثر من أيّ طفل من البلدان الأخرى. يلتهم الرجل البحار، على الشواطىء، أصابع الطفل ورأسه وأعضاءه التناسليّة. وفي الغابة، هناك الرجل الأعرج، وفي جميع الأماكن، يظهر الماعز المُتشقلب، والحمار المبتور الرأس والزنجيّ حامل الكيس واليد المُشعِرَة. وفي المستنقعات والأنهار، تنبعث «أمّ المياه»، وفي الليل، أرواح العالم الآخر التي تلحَس «حساء الأرواح» على وجوه الأطفال. لذلك لا ينسى أيّ طفل أن يغسل وجهه ويستحمّ عندالصباح.

كذلك يشكل التنقّل ليلاً أكبر الأخطار، إذ يهاجم الأشباح البيضاء، الذين يتضاخمون كلّما اقتربوا، الأطفالَ طائشين، وهناك آكل ـ الكبد أيضاً، الذي يلتهم أكباد الأطفال. يؤكّد الناس حتى اليوم أن رجلاً ثريّاً في منطقة «برنابوك» يتغذّى من أكباد الأطفال ويوظّف جماعات من الزنوج لاختطاف الأطفال في أكياسهم الكتّانية. وهل ننسى «الكيبنغو»؟ إنه وحش مريع في أفريقيا، نصف رجل ونصف حيوان، ضخم الرأس. عندما يحني رأسه، تنفتح فجوة في منتصف ظهره. ويأكل الأطفال عندما يحني رأسه: تنفتح الفجوة ويُبتلع الطفل. وداعاً! أصبح الطفل داخل سَلْعَة «الكيبنغو». ويتجوّل هذا «الكيبنغو» بالقرب من الأطفال الأشقياء قائلاً:

لمن هذا المنزل،
هنا على الطريق؟
والطفل في داخله،
كيف نأكله، كيف نأكله؟

وقصة الزنجي حامل الكيس؟ ما يزال الأطفال يرتعشون خوفاً عند سماع الحكاية:

غَنِّ غَنِّ يا كيسي،
وإلّا ضربتك العصا.

إنهم يخافون مقابلة الزنجي العجوز حامل الكيس. ولم ينسوا «فتاة الحلق الذهبي». كانت للطفلة زوجة أب شرسة جداً. وفي أحد الأيام، ذهبت الفتاة الصغيرة لتستحمّ في النهر وكعادتها نزعت حلقتي أذنيها ووضعتها

على صخرة. عندما وصلت إلى البيت، تذكّرت أنها نسيتهما. «فلتحميني العذراء! أين حلقتي؟ حلقتيّ الصغيرتين العزيزتين! وزوجة أبي! ستقتلني زوجة أبي بسبب الحلقتين». وعادت إلى الجدول لتفتّش عنهما. لكنها عندما وصلت من وجدت؟ زنجي عجوز قبيح أمسك بالطفلة ووضعها داخل كيس. ذهب مع الصغيرة وأينما وصل، كان يضعَ الكيس على الأرض ويقول:

غَنِّ غَنِّ، يا كيسي،
وإلّا ضربتك العصا
ويغني الكيس بصوت حنون:
وضعوني في هذا الكيس،
وفي هذا الكيس سأموت،
بسبب حلقتيْ أذنين،
منسيتين على ضفّة الجدول.

أُعجب الجميع بصوت الكيس وأعطوا الزنجي العجوز بعض المال. وفي أحد الأيام، وصل العجوز إلى بيت زوجة الأب. وعُرض عليه أن يستريح ويأكل ويشرب وينام، لأن الليل قد هبط. ويبدو أن أخوات الفتاة اشتبهن بصوت الكيس العذب. وفي الليل، عندما نام العجوز، ذهبن وفتحن الكيس، وأخرجن الأخت. كادت تموت جوعاً، المسكينة الصغيرة. لقد رفض الزنجيّ العجوز إلّا أن يطعمها نَعل حذائه القديم. ووضعت الأخوات، مكان الفتاة، بعض البراز داخل الكيس. وفي الغد، استيقظ العجوز وشرب قهوته وغادر المنزل دون أن يدري بالتغيير الذي حصل الليلة السابقة. وعندما أمر الزنجي الكيس بالغناء، لازم الكيس الصمت. فضرب الكيس بالعصا ضرباً قوياً. لكن الكيس تمزّق. تصوروا موقف العجوز!».

الفهرس العام للسنة الثالثة والثلاثين لـ «الآداب» ١٩٨٥

راجع القصائد تحت مادة «شعر» والقصص تحت مادة «قصة» والنتاج الجديد تحت مادة «كتاب» والمناقشات تحت مادة «مناقشة» والنشاط الثقافي تحت مادة «نشاط».

١ ـ فهرست الموضوعات

٢ ـ فهرس الكتّاب